

“Una historia “salvaje”: re-versión de la modernidad, vanguardia y
globalización en la obra de Roberto Bolaño”

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philologischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von
Christian Andrés Soazo Ahumada
aus Santiago de Chile

SS 2012

Erstgutachter: Prof. Dr. Walter Bruno Berg

Zweitgutachter: Prof. Dr. Hermann Herlinghaus

Drittgutachter: Prof. Dr. Thomas Klinkert

Vorsitzender des Promotionsausschusses der
Gemeinsamen Kommission der
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-
und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Bernd Kortmann

Datum der Disputation: 20.06.2013

“Latinoamérica fue el manicomio de Europa...”
(Roberto Bolaño)

1. Introducción

1.1 Presentación	7
1.2 Mirada a la crítica bolañesca	8
1.3 Origen y propósito de la investigación	17
1.4 Metodología de la investigación	19

2. Historia y modernidad: uni-verso de la expansión occidental

2.1 De res factae a res fictae: nacimiento de la “Historia”	22
2.2 Escatología cristiana versus historia moderna	28
2.3 Espacio de experiencia y horizonte de expectativa	30
2.4 “Misión” social del arte	36
2.5 “Ruptura” histórica o “falla” geológica de lo moderno	38
2.6 Aventura revolucionaria en América Latina: última versión de universalidad	43

3. “Los detectives salvajes”: búsqueda de una historia perdida

3.1 Sinopsis del argumento	48
3.2 Macroestructura y temporalidad en “Los detectives salvajes”	48
<u>3.3 Borroso horizonte (de expectativas) de la historia: mexicanos perdidos en México</u>	
3.3.1 Hiperrealidad e irrealidad en el Real Visceralismo	52
3.3.2 Erotismo, poesía y lo político	59
3.3.3 Juventud “sacrificada”	62

3.4 Odisea testimonial: dos décadas descontadas contra el tiempo

3.4.1 Otras versiones del Real Visceralismo	65
3.4.2 Resistencia de la memoria	67
3.4.3 “Pesadilla” de la revolución	69
3.4.4 Nueva versión de los tiempos	72

3.5 Octavio Paz y el laberinto salvaje de Bolaño

3.5.1 El “ícono” de Paz: entre el establishment y el teórico de la modernidad	79
3.5.2 Paz y la zona de convergencia de los 70’	82
3.5.3 Encuentro “perdido” en los anales de la historia	86

3.6 Ventanas de la historia: pasado, presente y futuro en Sonora

3.6.1 Fugaz modelo del Estridentismo	89
3.6.2 “Sión” y el rol de Cesárea Tinajero	95
3.6.3 Desierto de Sonora y “tiempo muerto”	102
3.6.4 Ventanas finales y constelación histórica en “Los detectives salvajes”	106

4. “Estrella distante”: retorno de la performance de la historia

4.1 Sinopsis del argumento	111
----------------------------	-----

4.2 Montaje de la historia: testimonios, conjeturas y desvanecimientos

4.2.1 “Desaparecimiento” del sueño revolucionario	112
4.2.2 De los talleres literarios a la fuerza aérea	116

4.3 A contrapelo de la neovanguardia chilena: denuncia y camuflaje de la (re)presentación oficial

4.3.1 Neovanguardia y dictadura en Chile	121
4.3.2 Wieder y la performance artística del poder	123
4.3.3 Política del camuflaje: entre lo militar y lo artístico	130

4.4 Postdictadura: historia entre olvido y memoria

4.4.1 Persistencia de la memoria frente al transformismo del olvido	135
4.4.2 Revestir la impunidad con los ropajes de la “maravilla” del mercado	139

4.5 Historia distante: “estrella” perdida en la memoria

4.5.1 Golpe de estado: ¿“ruptura” de la tradición representacional?	144
4.5.2 Wieder y el retorno del poder militar	148
4.5.3 Espera “fuera” de la historia	153

5. “2666”: esquila mortuoria de la Historia

5.1 Sinopsis del argumento	156
----------------------------	-----

5.2 De la academia a Santa Teresa: vía crucis de la crítica

5.2.1 Escenario epocal y habitus academicus	157
5.2.2 Fascinación por el fetiche vanguardista	159
5.2.3 Experiencia y experticia como problema hermenéutico-cultural	164
5.2.4 Santa Teresa y el paradigma crítico metropolitano	168

5.3 Santa Teresa y la frontera de los crímenes

5.3.1 Amuleto en el desierto	174
5.3.2 Discurso de los crímenes: puerta de entrada a Santa Teresa	179
5.3.3 Maquiladoras, narrativas culturales y femicidio	182
5.3.4 Basureros clandestinos y “legalización” de la violencia	190
5.3.5 Grupos de poder y la abigarrada realidad de Santa Teresa	194

5.4 Aura y anestesia: origen y destino de la inánime promesa del arte moderno

5.4.1 Infancia del “genio”	200
5.4.2 Apariencia y horror: claves de una informable “Bildung”	204
5.4.3 Embrujo de la obra maestra	213

5.4.4 Exangüe promesa mesiánica del arte en Santa Teresa	219
--	-----

5.5 Naufragio de la Historia: re-versión del progreso en el “con-fín” del mundo

5.5.1 Mirada al “ángel de la historia” desde la globalización	223
---	-----

5.5.2 “Apocalíptica” periférica	226
---------------------------------	-----

5.5.3 “2666” : anestesia de la aisthesis moderna	230
--	-----

5.5.4 “2666” y “re-versión” de la historia moderna	232
--	-----

6. Conclusión póstuma

6.1 Apariencia y expectativas: “(an)esthesia” de la historia	237
--	-----

6.2 Dimensión situada: geopolítica de la estética de Bolaño	242
---	-----

6.3 Última versión de Cesárea, Wieder y Archimboldi	249
---	-----

Bibliografía

Bibliografía de Roberto Bolaño	252
--------------------------------	-----

Bibliografía crítica sobre Roberto Bolaño	252
---	-----

Bibliografía General	254
----------------------	-----

1. Introducción

1.1 Presentación

Desde la muerte de Roberto Bolaño una gran irrupción de publicaciones, tesis y comentarios diversos se han publicado en torno a su obra. Es normal que la muerte de un artista en pleno proceso de creación genere una serie de especulaciones, ya sean elogiosas o reprobatorias, sobre los posibles derroteros de su producción literaria abruptamente truncada. El mismo Bolaño hablaba de los “silencios poéticos” que se dan ya sea por el abandono voluntario de la literatura (como en Rimbaud) o por el repentino desenlace vital (como en Büchner¹). En el caso de la obra de Bolaño, sin embargo, se observa una situación diferente. Se puede apreciar en su obra un manifiesto diseño arquitectónico que, aunque en su contenido sea eminentemente problemático, va en contra de ese mutismo. Este proyecto escritural fue configurado desde un primer momento, preconciendo todas las creaciones literarias posteriores. Al respecto el mismo autor comenta: “La estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de veinte años y allí no entra nada que no sepa la contraseña”². A causa de esta meditada elaboración artística es factible preguntarse por las características cualitativas de ese supuesto “silencio” que hipotéticamente dejaría a la crítica con una serie de interrogantes sin respuesta, pues en el fondo, la complejidad de su obra, su “irresolución” constitutiva, no queda para nada determinada por su inesperada muerte.

Algunos de los reparos expuestos en este dilema se relacionan con la incompletud de obras como “2666” o con las publicaciones póstumas salidas a la luz sin el beneplácito del autor, como “El secreto del mal”, “La universidad desconocida” y, hace un par de años, “El tercer reich” y “Los sinsabores del verdadero policía”. También se ha cuestionado la típica “mitificación” lograda por un autor después de su muerte en el caso de dejar méritos para ello. En esta última coyuntura, a partir del creciente reconocimiento generado por su obra, existen diferentes factores en juego. Uno de ellos es la evidente influencia ejercida por los medios de comunicación en la promoción de una nueva “estrella” de la literatura. En estas prácticas obviamente están en juego los agentes periodísticos y editoriales. Este fenómeno no es nada

¹ Bolaño destaca los silencios de Kafka, Rulfo, Rimbaud y Büchner como formas diferentes de callar. Siempre queda una gran incógnita tras estos silencios, pues representan una apelación implícita a las posibilidades intrínsecas de la literatura misma. Ver “Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo” en: Bolaño por sí mismo. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2006.

² Ibid, p. 84.

nuevo, más bien fue, por ejemplo, característico de la recepción adoptada en los Estados Unidos y Europa de la literatura latinoamericana desde el “boom” en adelante. No obstante, Bolaño apareció con un nuevo rótulo como es el de “niño terrible” de las letras latinoamericanas. Ciertamente estas son simples etiquetas de comercialización. Pero además de este esperable fenómeno editorial se gestó también, en forma paralela, una valoración generacional de una parte significativa de los escritores que, tanto en Latinoamérica como en España, recibieron su obra ya desde mediados de la década de los 90’. En este último caso, la figura de Bolaño pasó a ser un referente fundamental de la literatura hispanoamericana para los jóvenes escritores que irrumpieron con el nuevo milenio. Este suceso lo comenta elocuentemente el escritor mexicano Jorge Volpi quien, con un claro matiz irónico, denomina a este fenómeno como “la epidemia Bolaño”. Volpi menciona que una de las sentencias recurrentes dentro del panorama latinoamericano, expresadas en el encuentro Bogotá 39³, fue la coincidencia en torno a la figura de Bolaño como una suerte de patrón tutelar.

1.2 Mirada a la crítica bolañesca

Los trabajos críticos sobre la obra de Roberto Bolaño aparecieron con la llegada del nuevo milenio. En la segunda mitad de la década de los noventa irrumpen las primeras obras que darían fama internacional al escritor chileno. En el año 1996 destaca la publicación de “La literatura nazi en América” y “Estrella distante” y en 1998 la galardona obra “Los detectives salvajes”. Desde fines de los 80’, en el ámbito hispánico, especialmente latinoamericano, comienzan a tener una amplia difusión y repercusión los diferentes planteamientos teóricos vinculados con la denominada cultura posmoderna. Ciertamente que las bases de ese nuevo paradigma se prefiguraron ya desde los años 60’ con el despliegue del posestructuralismo. En términos generales, desde una perspectiva ampliamente abarcadora, la crítica posmoderna, siguiendo a Vattimo y su “pensamiento débil” (u ontología débil), se contrapuso al pensamiento metafísico. Su discrepancia se enfocaba en torno a las visiones globales de la realidad o de la historia. De este modo, la ausencia de fundamentos sustantivos (o de realidades “superiores” estables) fue uno de los rasgos escrutados por este nuevo paradigma teórico.

³ El nombre “Bogotá 39” quedó inscrito como apelativo para denominar a la generación de escritores jóvenes latinoamericanos que han publicado sus obras en el escenario latinoamericano a partir del 2000.

La crítica literaria abocada a interpretar la obra de Bolaño asumió gran parte de la terminología que, profusamente, había sido tematizada por esta nueva concepción de la realidad. Fundamentalmente, ante la caída de verdades sustantivas o grandes relatos, la idea de provisionalidad de la experiencia permitió abrir un amplio campo semántico, cuya expansión llegó a diferentes disciplinas humanistas como la antropología, sociología, estudios culturales, estética, historia, crítica literaria, ciencia de la comunicación, entre otras. Dentro de la crítica literaria muchas de estas prácticas encontraron un lugar de convergencia. Así, emergieron con fuerza las reflexiones en torno a las nociones de territorialidad, fugitividad, nomadismo, marginalidad, deslocalización, fragmentariedad, rizomatismo, fractalidad, memoria e historiografía, entre otras. La obra de Roberto Bolaño fue considerada como una prolífica fuente en la que muchos de estos conceptos encontraban resonancia.

En el inicio del nuevo milenio surgieron los primeros estudios críticos en torno a la obra de Bolaño. Los libros: “Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño”⁴ y “Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia”⁵ presentaron el primer acercamiento de la crítica latinoamericana, principalmente chilena, a las obras de Bolaño que lentamente comenzaban a ganar notoriedad dentro del público hispanoparlante. En el estudio preliminar y en el prólogo de las obras mencionadas, se destaca el grato impacto que la obra de Bolaño produjo como un ejemplo de renovación de la escritura y concepción de la literatura en el ámbito hispanoamericano. Patricia Espinoza plantea en el estudio preliminar de “Territorios en fuga” que:

“En términos estéticos hay una no satisfacción de la nostalgia de unidad o denegación a la exigencia idealista de verdad. Bolaño nos demuestra que no hay origen, sino trazas. Se trata de un intentar cartografiar itinerarios existenciales, ya no desde la mimesis, porque la posibilidad de acceso al original se ha visto abortada”⁶.

Celina Manzoni, por su parte, en el prólogo de: “Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia” observa en la obra de Bolaño:

“una búsqueda de incorporación de lo político a registros narrativos que recuperan de otro modo complejas tradiciones universales y una cultura de la errancia productora de textos que inauguran cartografías culturales de espacios revisitados”⁷.

⁴ Espinoza, Patricia (ed) : Territorios en Fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Frasis editores, 2003.

⁵ Manzoni, Celina (ed) : Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 2002.

⁶ Op. cit, Espinoza, Territorios en fuga, p. 20.

⁷ Op. cit, Manzoni, Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia, p. 14.

En ambas apreciaciones se revela un cambio en el modo de producción textual basado principalmente en la dinámica de los fragmentos; de las trazas remanentes de los sistemas miméticos del pasado, cuya finalidad es una reconceptualización de su estatus político-existencial. Posteriormente, una parte significativa de la crítica buscará explotar estos nuevos espacios abiertos por la producción bolañesca, observando en ellos su particular forma de resignificación.

En los años siguientes aparecieron una serie de nuevos estudios de conjunto. Entre ellos destacan, por ejemplo, el libro: “Roberto Bolaño: una literatura infinita”⁸ coordinado por Fernando Moreno, el texto: “Les astres noirs de Roberto Bolaño”⁹ al cuidado de Karim Benmiloud y Raphaël Estève, y el estudio: “Bolaño salvaje”¹⁰ editado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. En todos ellos se analizan aspectos generales de la dimensión autobiográfica, estético-política e intertextual de la obra de Bolaño, como asimismo, estudios específicos sobre determinadas obras de su producción literaria. Otros libros temáticos, en los que se incluyen estudios parciales de la obra de Roberto Bolaño, son: “La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000”¹¹; “Errancia y escritura. En la literatura latinoamericana contemporánea”¹² y “La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, Roberto Bolaño. Interrupciones 2, Juan Gelman”¹³. En el primero de ellos, se presentan dos trabajos en torno a la obra “Amuleto” en los que se desarrolla el tema de la metáfora, la memoria y la fantasmagoría de los recorridos urbanos desplegados en la obra. En el segundo, se expone un primer trabajo de Guillermo Blanck sobre el vínculo de Bolaño con el mundo griego y otro texto de Andrea Cobal basado en la influencia de la poesía infrarrealista en la narrativa bolañesca. Finalmente, en el último de los estudios mencionados se exhibe una detallada exposición de artículos relacionados con “Nocturno de Chile”, situando en el centro del análisis los dispositivos estéticos y narrativos con los que Bolaño se aproxima a la temática del horror y la censura de la dictadura chilena.

⁸ Moreno, Fernando (coord): Roberto Bolaño: una literatura infinita. Université de Poitiers / CNRS. Poitiers, 2005.

⁹ Benmiloud, Karim; Estève, Raphaël (coord): Les astres noirs de Roberto Bolaño. Presses Universitaires de Bordeaux. Bordeaux, 2007.

¹⁰ Paz Soldán, Edmundo; Faverón Gustavo (ed): Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008.

¹¹ Manzoni, Celina (ed): La fugitiva Contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000. Ediciones corregidor. Buenos Aires, 2003.

¹² Manzoni, Celina (ed): Errancia y escritura. En la literatura latinoamericana contemporánea. Editorial Alcalá. Alcalá la real, 2009.

¹³ Moreno, Fernando (coord): La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, Roberto Bolaño. Interrupciones 2, Juan Gelman. Ellipses Édition. Paris, 2006.

Un trabajo monográfico que pretende establecer una mirada de conjunto de la producción literaria del escritor chileno es: “Pistas de un naufragio. Cartografías de Roberto Bolaño”¹⁴ de Chiara Bolognese publicado en el 2009. En este texto se plantea un análisis temático que recoge gran parte de los contenidos previamente postulados por la crítica, estableciendo una coherente distribución y análisis de las temáticas desarrolladas. Esta autora, precisamente, pretende recopilar parte sustancial de las reflexiones teóricas posmodernas asignadas a las obras de Bolaño. En la introducción de su estudio claramente expresa que:

“El presente trabajo busca establecer cuáles son los temas que vertebran su escritura y enlazan su poética con los gestos esenciales de la posmodernidad, cuya estética y problemáticas son visibles en sus textos”¹⁵.

Un trabajo crítico que se desplaza en torno a las principales obsesiones que el mismo Bolaño expresó en sus textos críticos o en la póstuma recopilación de sus entrevistas, es: “Lectores entre Líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol”¹⁶ de la crítica francesa Neige Sinno. En este ensayo se muestra el vínculo de Bolaño con sus “maestros” literarios, el interés por la problemática de la orfandad literaria, la importancia de la lectura y el conflicto entre búsqueda y derrota como temas insoslayables dentro del universo ficcional de su producción literaria.

Revisando parcialmente la forma de cómo se han tematizado algunos de los conceptos explorados por la crítica hispanoamericana, se puede destacar que dentro de la cosmovisión de provisionalidad mencionada, la noción de fragmentariedad es uno de los puntos de partida para comprender el universo literario bolañesco. Este concepto se observa tanto en la disposición arquitectónica de algunas obras, como por ejemplo en “Los detectives salvajes”, como también en el mismo estatuto semántico expuesto por esta noción, y con esto, la expresión de un concepto de territorialidad inherente a esta experiencia fragmentaria. El crítico español Ignacio Echeverría señala en relación a “Los detectives salvajes” que:

“Todo su mundo, todos sus personajes, todos sus relatos anteriores (...) podrían tener cabida en estas páginas que asumen estructuralmente su fragmentariedad, su carácter desordenado y azaroso, pero que no podrían en absoluto ser aliviadas del peso y de la densidad que les confiere el abundante número de voces”¹⁷.

¹⁴ Bolognese, Chiara: Pistas de un naufragio. Editorial Margen. Santiago, 2009.

¹⁵ Ibid, p. 17.

¹⁶ Sinno, Neige: Lectores entre Líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol. Editorial Aldus. México DF, 2001.

¹⁷ Echeverría, Ignacio: “Sobre la juventud y otras estafas” en: Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 2002. p. 72-73.

Patricia Espinoza señala en relación a esta misma obra, enfatizando el rol que cumple la dimensión fragmentaria dentro de un posible acceso interpretativo a la obra, que:

“Es esta una escritura que violenta la unicidad. Bolaño parece escribir fragmentos de un texto único, del cual conocemos sólo pedazos. El juego es: el fragmento que pervierte a la obra, que la desecha como totalidad, también la desea. Llegar al fragmentarismo es llegar al desastre, como territorio de lo que nunca podrá ser totalizado o visto en conjunto”¹⁸.

En este sentido, se puede advertir que la constitución fragmentaria de algunos textos bolañescos no es simplemente un juego ficcional anhelante de nuevos recursos expresivos, sino también la testificación de una realidad epocal donde la conciencia del fracaso histórico se encuentra estrechamente vinculada con la pérdida de una concepción totalizadora de la realidad. Los fragmentos son, bajo esta óptica, los nuevos territorios residuales que intentan abrir nuevas perspectivas y modos de acceso a una posible comprensión de los acontecimientos narrados. Siguiendo la noción de territorialidad desarrollada por Deleuze y Guattari¹⁹, Pablo Catalán intenta explicar algunos “vectores de fuga” (o “líneas de desplazamiento”) exhibidos en “Los detectives salvajes”²⁰. Lo que se encuentra en juego en esta propuesta son las líneas de acción de su poética derivadas de la topologización de los movimientos -a través del personaje Arturo Belano- de la misma figura del autor, poniendo en primer plano la dimensión autobiográfica del texto. El desplazamiento desde Chile a México, sus aventuras en tierras aztecas, sus viajes posteriores a Europa y África, demarcan un camino en el cual estos desplazamientos van articulando líneas de sentido que se pueden interpretar, según Catalán, como líneas de fuga; proceso denominado, siguiendo a Deleuze y Guattari, desterritorialización. Pablo Catalán arguye que:

“la vida de Belano es un proceso-devenir constante de ruptura de los estratos que lo aprisionan, de desterritorialización, y territorialización de territorios marcados por su ritmo, sus propios medios, sus marcas de distancia”²¹.

Otra modalidad como la noción de territorialidad ha sido abordada por la crítica, refiere a la concreta expresión de un universo geopolítico poblado por la geografía física e imaginaria de diferentes lugares del globo como Chile, México, España, Alemania, e incluso

¹⁸ Espinoza, Patricia: “Roberto Bolaño: un territorio por armar” en: Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 2002. p. 126.

¹⁹ Ver Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-textos. Valencia, 2000. La territorialización y desterritorialización no son sólo entidades espaciales pasivas de recepción de diferentes niveles de agenciamiento, sino funciones que tienen que ver con dimensiones cualitativas o expresivas que devienen de la fuerza de movilidad o de fuga asentadas en un espacio o territorio determinado.

²⁰ Ver Catalán, Pablo: “Los territorios de Roberto Bolaño” en: Territorios en fuga. Editorial Frasis. Santiago, 2003. Esta noción posmoderna deja de lado el centramiento en el sujeto, o personaje, para pasar a ser éste más que una unidad que moviliza la acción, el resultado de la acción de fuerzas de territorialización y desterritorialización que el autor ha diseñado en función de la macroestructura de su obra.

²¹ *Ibid.* p. 99.

de otras latitudes más alejadas como África o el Medio Oriente (éstas últimas tratadas en su novela “Los detectives salvajes”). Este contexto general permite problematizar las relaciones de marginalidad presentes en muchos de los personajes de Bolaño, tanto dentro de una sociedad determinada como en el seno de un contexto geográfico mayor en el que las nociones de identidad, hibridismo, nacionalidad y exilio, establecen relaciones conflictivas entre sí. En efecto, la noción de (des)territorialización mencionada está íntimamente imbricada con la búsqueda de un lugar que, en el caso de Bolaño, ex profesamente ha sido orientada hacia los márgenes. La crítica ha destacado la importancia de moverse a través de los márgenes de las nociones tradicionales de “nación” e “institucionalidad literaria”. Como lo menciona Grínor Rojo:

“uno puede explicarse su posterior apuesta por el margen, así como también algunos de sus gestos retóricos favoritos, todos ellos enmarcados por las figuras de la trasgresión: la irreverencia, el desparpajo, la ironía, el sarcasmo, la sátira, la parodia, el grotesco”²².

La reflexión sobre la marginalidad ha sido asociada también con la deslocalización característica del paradigma posmoderno. Al respecto Chiara Bolognese sostiene:

“al tratar los textos bolañanos, se puede utilizar el término de deslocalización, para referirse a los lugares difuminados donde deambulan sus personajes itinerantes (...) retrata a menudo lo nacional visto desde fuera, desde la nueva patria de los dispersos. Éstos se mueven en un universo dominado por la indiferencia: cada ciudad podría ser cualquier ciudad, ya que los dramas y la soledad son siempre los mismos y persiguen a los protagonistas. El autor no describe la sociedad posmoderna en sí, sino que se dedica a retratarla viéndola desde el margen y lo marginal”²³.

Esta temática se asocia directamente con el plano autobiográfico del autor donde las categorías de “exilio” (en su caso voluntario), “marginalidad” y “desterritorialidad”, se vinculan íntimamente con la construcción imaginaria y simbólica de la cuestión de “lo latinoamericano”. Como sostiene Neige Sinno: “En la geografía imaginaria de Bolaño, los países latinoamericanos son escenarios oníricos, donde cohabitan constantemente ficción y realidad”²⁴. También Bolognese ha reparado en “lo latinoamericano” como una consecuencia prácticamente natural de su misma autoexclusión durante los últimos años de vida en España:

“La situación biográfica del autor muestra cierto deseo de autoexclusión para permanecer libre de cualquier vinculación o deuda (...) Esta realidad se ve reproducida en sus obras, donde Bolaño presenta *lo latinoamericano* como un virus que se difunde de modo descontrolado, como algo incómodo y que causa molestias”²⁵ (cursivas en el original).

²² Rojo, Grínor: “Bolaño y Chile” en: Anales de Literatura Chilena. Año 5, Número 5, Diciembre, 2004. p. 209.

²³ Op. cit, Bolognese, Pistas de un naufragio, 2009. p. 68.

²⁴ Op. cit, Sinno, Lectores entre líneas..., p. 61.

²⁵ Op. cit, Bolognese, Pistas de un naufragio, p. 67.

Mucho más consciente del grado de mitificación que este asunto alcanzó en una parte destacada de su obra es la mirada irónica del escritor Jorge Volpi al respecto: “Pero así es: murió Bolaño y murieron con él, a veces sin darse cuenta (...) todos los escritores latinoamericanos. Lo digo clara y contundentemente: todos, sin excepción”²⁶. Desde luego aquí no se alude ciertamente sólo su dimensión biográfica, sino más bien la forma como este autor modeló un imaginario narrativo, donde Latinoamérica resulta ser un protagonista decisivo, un telón de fondo que perfunde y semantiza diferentes ramificaciones del universo fictivo de sus textos.

Adentrándose en algunos ensayos críticos sobre las obras examinadas en esta presentación -aparte de “Los detectives salvajes” que ya ha sido mencionada- se destacan en relación a “Estrella distante” los trabajos de María Luisa Fischer: “La memoria de las historias en Estrella distante de Roberto Bolaño”²⁷ y de Jeremías Gamboa: “¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernidad en Estrella distante”²⁸. En el primero de ellos, se remite al problemático vínculo entre literatura, memoria y horror político en el Chile de la dictadura. En el segundo, se establece una lectura de la obra a través de los discursos de la vanguardia y el postmodernismo, concluyendo que:

“La obra de Bolaño está enraizada en la certidumbre de lo real y del conocimiento de éste. Su ubicación original entre la deuda de la vanguardia histórica y los modos de representación de la postmodernidad no son sino rostros distintos de una evaluación de la modernidad en su relación con países como los nuestros, una manera de ser modernos”²⁹.

En relación a “2666”, los estudios críticos se han orientado preferentemente a destacar una posible interpretación del mal, del horror y de la dimensión apocalíptica del texto. Como señala Edmundo Paz Soldán en: “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis”:

“Bolaño utiliza el hecho macabro de las más de doscientas mujeres muertas en los últimos años en Ciudad Juárez (...) no sólo como un símbolo de la violencia en la América Latina post-dictatorial, sino como metáfora del horror y el mal en el siglo XX”³⁰.

Peter Elmore en su ensayo: “2666: la autoría en el tiempo del límite” establece una vinculación entre el crimen y la pasión literaria como dos móviles que van urdiendo un *pathos*

²⁶ Volpi, Jorge: “Bolaño, epidemia“ en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008. p. 192.

²⁷ Fischer, María Luisa: “La memoria de las historias en Estrella distante de Roberto Bolaño en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008.

²⁸ Gamboa, Jeremías: “¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernidad en Estrella distante en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008.

²⁹ Ibid, p. 231.

³⁰ Paz Soldán, Edmundo: “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis” en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008. p. 19.

apocalíptico en el que se cuestiona agudamente el lugar de la escritura en la encrucijada posmoderna. Al respecto sostiene que en “2666” se establece un sui generis nexos donde:

“el crimen, la locura, la creación artística, lo sagrado y lo profano se disponen en el terreno de la ficción como fuerzas que, lejos de ser inconciliables, son susceptibles de mezclarse y hasta confundirse”³¹.

Christopher Domínguez, por su parte, realiza una interpretación de la obra en virtud de un estrecho paralelismo con “Los detectives salvajes”, pues ambas obras expresan, según él, el imaginario mexicano acuñado por Bolaño en su juventud. En el caso de “2666” se trataría de una novela crepuscular o apocalíptica en la que: “Los crímenes de Ciudad Juárez que iluminan el tránsito del siglo XX al XXI, para Bolaño arrojan luz, luz enceguecedora y siniestra, sobre las grandes matanzas de la centuria pasada”³².

Dentro de las temáticas desarrolladas en su producción novelística, vinculadas directamente con las reflexiones presentes en esta investigación, sobresalen el tratamiento otorgado por Bolaño a la problemática de la historia y del arte de vanguardia. En el primer caso, la crítica se ha detenido precisamente, dentro de este paradigma de la fragmentariedad y exclusión, en la tajante imposibilidad de pertenecer realmente a la historia, como lo indica Gonzalo Aguilar:

“Si la narrativa modernista osciló entre la historia como ilusión de libertad y la historia como pesadilla, parece que nos hallamos actualmente frente a una nueva fase, a la que Bolaño pertenece. La de esos narradores que se despertaron y comprobaron que la pesadilla de la vigilia no era menor que la de la noche. La melancolía no está ahora en padecer la historia sino, simplemente, en no poder ser parte de ella”³³.

Esta sensación de exclusión y orfandad frente al desarrollo de los procesos históricos es la consecuencia de una fragmentación de la concepción unitaria de la historia. Magda Sepúlveda señala al respecto que: “El discurso de la modernidad concibió la historia como un proceso unitario de realización progresiva de la humanidad (...) esa noción de la historia implica la reunión y el ordenamiento de los acontecimientos en un todo”³⁴. Ante la ausencia de totalidad e irrupción de un universo ficcional marcado por la fugitividad, el nomadismo, la provisionalidad, la memoria pasa a ser el único punto cardinal del cual poder aferrarse. Sin embargo, según José Promis, no se podría hablar de una literatura de la memoria como tal en

³¹ Elmore, Peter: “2666: la autoría en el tiempo del límite” en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008. p. 271.

³² Domínguez, Christopher: “Roberto Bolaño y la literatura mexicana” en: Cátedra Roberto Bolaño. Conferencias 2007. Universidad Diego Portales. Santiago, 2008. p. 79.

³³ Aguilar, Gonzalo: “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía” en: Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 2002. p. 151.

³⁴ Sepúlveda, Magda: “La narrativa policial como un género de la modernidad: La pista de hielo” en: Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Frasis editores. Santiago, 2003. p. 109.

la obra de Bolaño: “Al rechazar la literatura como ejercicio de la memoria, Bolaño establece su escepticismo hacia algunos principios de las generaciones que lo han precedido”³⁵. En este sentido, Leonardo Tarifeño apunta más bien a una memoria alternativa frente a la historiografía oficial:

“Los detectives salvajes y Amuleto violentan la historiografía de la cultura oficial y plantean un modelo alternativo de memoria, de hecho una reivindicación que siempre se le ha exigido al arte verdadero y que en Bolaño vuela hacia un destino donde el esfuerzo literario se cruza con la anécdota vital”³⁶.

Por último, en relación a la predilección bolañesca por el arte de vanguardia, Alan Pauls repara en la mitificación de la vida artística que está detrás, según su perspectiva, de “Los detectives salvajes”:

“Operación extraña, la de los detectives salvajes: la poesía -la “obra poética”- queda afuera, del lado de lo real, de lo real histórico (Mario Santiago, el infrarrealismo, la historia de la poesía mexicana) y lo que entra, lo que se infiltra en la ficción (...) (es) la Vida misma, Vida Poética”³⁷.

Pauls remata su sentencia diciendo que “la solución” de Bolaño, a partir de la cual se erige su universo narrativo, es: “inventar la vanguardia como leyenda y convertirse en su mitógrafo, su mitólatra, su mitócrata”³⁸. En esta misma dirección, el crítico mexicano Christopher Domínguez plantea que Bolaño encubre tras la temática de la vanguardia tanto la ilusión de que la literatura se puede reinventar como la posibilidad real de consumir la máxima vanguardista de fusionar arte y vida:

“su personaje esencial es el poeta de vanguardia: el poeta como el joven rebelde, es el poeta que tiene la ilusión o que vende la mentira de que la literatura actual se puede exterminar para volver a inventarla. La vanguardia como la modificación del orden de los clásicos, la vanguardia como alteración del lenguaje y, sobre todo, la vanguardia como un modo de vida”³⁹.

Últimamente han aparecido nuevos estudios sobre algunos temas específicos de la producción novelística del escritor chileno, como el texto de Josué Hernández Rodríguez: “Roberto Bolaño, el cine y la memoria”⁴⁰, junto con otras colecciones de ensayos en la que destaca: “Roberto Bolaño, la experiencia del abismo”⁴¹ coordinada por Fernando Blanco. Asimismo, fue publicado el estudio de Wilfrido H. Corral: “Bolaño traducido: nueva literatura

³⁵ Promis, José: “Poética de Roberto Bolaño” en: Territorios en fuga. Frasis editores. Santiago, 2003. p. 51.

³⁶ Tarifeño, Leonardo. “Un artista del riesgo” en: Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 2002. p. 122.

³⁷ Pauls, Alan: “La solución Bolaño” en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya, Barcelona, 2008. p. 328.

³⁸ *Ibid*, p. 332.

³⁹ Domínguez, Christopher: “Roberto Bolaño y la literatura mexicana” en: Cátedra Roberto Bolaño. Conferencias 2007. Universidad Diego Portales. Santiago, 2008.

⁴⁰ Hernández Rodríguez, Josué: Roberto Bolaño, el cine y la memoria. Aduana Vieja. Valencia, 2011.

⁴¹ Moreno, Fernando (coord.): Roberto Bolaño, la experiencia del abismo. Ediciones Lastarria, Santiago, 2011.

mundial”⁴² que analiza la repercusión de su obra tanto en América Latina como en el mundo anglosajón, teniendo como norte la importancia de la traducción como dispositivo de canonización para la configuración de una literatura mundial. Como se puede apreciar, el interés por la obra de Bolaño ha aumentado con el paso de los años, apareciendo una considerable cantidad de nuevas publicaciones que siguen escarbando en las diferentes aristas aún no tematizadas por la crítica preexistente.

1.3 Origen y propósito de la investigación

Con el paso de los años, nuevos desafíos teóricos se presentan para tratar de abarcar la obra de Roberto Bolaño. Uno de ellos, que destaca a partir de las vertiginosas transformaciones acontecidas en las últimas dos décadas, es el fenómeno del *eurocentrismo*. Esta temática ha sido puesta en tela de juicio sistemáticamente desde las reflexiones teóricas de la posmodernidad, poscolonialidad, decolonialidad (Quijano, Mignolo), y especialmente, en el último tiempo, con las críticas certeras a la modernidad eurocéntrica provenientes de las nociones de “altermodernidad” (Hardt-Negri, Bourriaud) y “transmodernidad” (Dussel). El punto de fondo prefigurado por este contexto, en torno a la obra de Bolaño, refiere principalmente a cómo catalogar su *operación epistémica*, es decir, la forma cómo se procesan los saberes y experiencias descritas en su obra. Es significativo, por consiguiente, observar cómo se exhiben estos procedimientos en la realidad contemporánea, y cómo se pudiese postular una comprensión hermenéutica pertinente de sus constituyentes fundamentales. Siguiendo esta orientación, en primer lugar habría que consignar que no se puede adjudicar a su obra simplemente una perspectiva local, aunque muchas de las problemáticas de la periferia latinoamericana se den cita en su textos, sino más bien una mirada global de la realidad contemporánea⁴³.

Los ejes centrales de la problemática descrita fueron decisivos en la génesis de esta investigación. En el origen de su conceptualización siempre estuvo presente el rol específico que pudiese jugar “2666” en la narrativa del escritor chileno, especialmente por advertirse en

⁴² Corral, Wilfrido H.: Bolaño traducido: nueva literatura mundial. Ediciones Escalera. Madrid, 2011.

⁴³ En este punto, la dimensión fronteriza entre lo local y lo global puede ser una interesante puerta de entrada a muchos de los temas descritos por Bolaño. La obra de Mignolo "Historias locales/ diseños globales..." abre en este sentido un potencial flanco de análisis para tal efecto. Ver Mignolo, Walter: Historias locales/ diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Ediciones Akal. Madrid, 2003.

ella un afán de globalidad de la experiencia histórica del último siglo. Es por esta condición que, bajo los criterios seguidos en esta presentación, un enfoque fructífero de la temática del eurocentrismo, en el escenario de la globalidad actual, puede encontrar significativas resonancias en torno a la génesis y posterior cuestionamiento radical del discurso histórico moderno. Esta elección no es para nada arbitraria en la obra de Bolaño. Quizás la mejor forma de dar cabida también a los rasgos autobiográficos del autor sea a través de la problematización del curso histórico en el que privilegiadamente se escenifica el cruce entre política y literatura gestado desde el fracaso de las utopías políticas en los 70', y proyectado en el ámbito de la literatura, asimismo, alrededor de la desilusión generalizada de una generación literaria a la cual perteneció Bolaño, conllevando con esta traumática contextualización un cambio sustancial también en la forma de concebir a la literatura misma. Esta perspectiva posibilita prescindir de la profusa terminología posmoderna aludida en el apartado anterior, al presentarse ésta como un léxico operante en un contexto abstracto -quizás precisamente por su rechazo radical a la hegemonía de una historia totalizadora-, desligado del mismo proceso de historización, es decir, desentendido de las bases del programa moderno de la historia, y examinar desde ahí, desde sus fundamentos intrínsecos, los giros y desplazamientos narrativos efectuados por Bolaño desde *dentro* de este mismo proceso, especialmente como una forma de epílogo de sus principios fundantes. Este reproche al creciente nivel de abstracción de esa terminología crítica, se basa en que su fundamento deconstructivo pareciera rechazar su misma historicidad, como si al plantear una crítica radical a una forma específica de concebir la historia, en este caso eurocéntrica, se estuviese *fuera* del proceso de historización, independiente de la calificación asignada a su constitución o fundamento; más bien, por el contrario, se debiese delimitar *desde* su misma base conceptual los modos como sus fundamentos epistémicos han operado a lo largo de la "historia", siguiendo así intencionadamente en las últimas décadas del siglo XX sus zonas de tensión y conflicto.

En esta presentación, entonces, teniendo como propósito el planteamiento de una admisible interpretación de "2666" -pero sin descuidar el análisis de las otras obras escogidas del corpus- se repara en que en torno a esta visión global de "2666" expuesta por Bolaño, como una forma contundente de cuestionar los cimientos de la modernidad occidental, se puede llevar a cabo una retrospectiva crítica y observar desde ahí el rol jugado por las otras obras de su producción literaria. Esta dimensión inductiva en la génesis de esta investigación permite justificar la elección de las obras del corpus, en este caso "Los detectives salvajes" y "Estrella distante", en función del proceso de historización que desemboca en "2666",

entendiendo obviamente que cada obra es en sí misma un universo simbólico particular susceptible de privativas formas interpretativas. Sin embargo, este criterio “proyectivo-retrospectivo”, que ciertamente sólo se puede visualizar *a través* de una reflexión panorámica del discurso histórico moderno, de sus diferentes estadios o fases, es la plataforma principal desde la cual se construye conceptualmente esta investigación.

1.4 Metodología de la investigación

Para un objetivo y fundamentación como los propuestos, sería aconsejable utilizar una perspectiva semántica de la historia. De acuerdo a este antecedente, los aportes teóricos de Reinhart Koselleck, secundados por los comentarios de Paul Ricoeur, permiten establecer una plataforma general de comprensión desde la cual observar el lugar (y el modo) donde las obras del corpus se sitúan dentro de este examen panorámico del discurso histórico moderno. En este sentido, la elección de sus fundamentos conceptuales se apoya específicamente en el peculiar tratamiento concedido al tiempo histórico como forma de modelar la comprensión de la historia, y de acuerdo a esto, poder configurar la plataforma de comprensión aludida. A partir de esta disyuntiva se puede penetrar, de una manera plausible, en el núcleo congregante de las categorías de “modernidad” e “historia”, mostrando con esta correlación conceptual una fracción medular de las premisas conceptuales centroeuropeas involucradas en el itinerario experimentado por este modelo epistémico, principalmente a fines del siglo XX, en el ámbito latinoamericano.

Los autores mencionados postulan una semántica histórica como base categorial para comprender las “historias posibles” más que las historias específicas. Esta idea es decisiva para examinar reflexivamente -y analíticamente en la obra de Bolaño- una matriz común con la literatura y con los potenciales giros ficcionales derivados de ésta. Lo que está en juego en primer lugar dentro de esta semántica histórica es la determinación del estatus de la *experiencia histórica* en tanto temporalización de la historia o del tiempo histórico. Este dato es clave, pues en “Los detectives salvajes” y en “Estrella distante” se tematiza precisamente una “fractura” de la experiencia histórica acuñada en las décadas precedentes.

La fundamentación conceptual suministrada por esta orientación teórica permite determinar la validez o inconsistencia de la temporalidad histórica frente a los problemas que plantea la inscripción o contextualización de los marcos históricos en los cuales se insertan las

obras del corpus, donde algunos de los más sobresalientes hechos históricos del siglo XX adquieren un lugar preponderante. También bajo esta argumentación se pueden visualizar las tensiones y aporías escenificadas alrededor de los supuestos cambios históricos que en la obra de Bolaño sugieren ser formas de “rupturas”, especialmente ilustradas en las prácticas vanguardistas y revolucionarias presentes en su universo narrativo. Una puesta en escena de los “enmarques” y “desmarques” dentro de la configuración histórico-temporal del proyecto de la modernidad permite signar los primeros hitos que tanto “Los detectives salvajes” como “Estrella distante” dejan en el camino que confluye (o diverge) a la globalización actual descrita en el escenario de la década de los 90’ en “2666”. Estos entrecruzamientos revelan una gran riqueza semántica y hermenéutica cuando específicamente se exhiben esas zonas de tensión expuestas dentro de un horizonte histórico mayor, que en esta presentación se ha propuesto como una forma de “constelación histórica”. Partiendo de este planteamiento teórico se puede comprender mejor el afán historizador de la tradición moderna del arte y de la historia presente en la obra de Bolaño, con su sello especial caracterizado por el uso desenfadado de la ironía. Y más aún, se puede plantear una orientación “rehistorizadora”, precisamente al controvertir el proyecto lineal del discurso histórico moderno en el que, a través de los recursos ficcionales empleados por Bolaño, se pueden releer, teniendo como norte la mencionada noción de constelación histórica, los hechos históricos que la historiografía tradicional ha tematizado según sus parciales criterios hegemónicos.

Otro de los pilares centrales utilizados en esta presentación vinculado, como se verá, estrechamente con la problemática del discurso/experiencia histórica, es la categoría de vanguardia. No resulta extraño, entonces, que dentro de la esfera posmoderna la crítica de la vanguardia haya sido un móvil central para cuestionar los mismos cimientos de la modernidad⁴⁴. Esta premisa encuentra en la obra de Bolaño una abundante ejemplificación, especialmente en los protagonistas de sus narraciones; representantes sui generis de esta categoría estético-política. Pero más allá de la supuesta fascinación que la crítica ha subrayado en el despliegue de esta categoría artística en su obra, resalta la función crítica asignada a ella, a saber, la dimensión de *mediación* configurada como “sensor” estético-conceptual, cuyo rol es la escenificación de la sutil frontera que (in)diferencia al arte de la historia. En esta presentación se tratará de mostrar cómo puede operar una propuesta estética que, en virtud de la dimensión mediadora expuesta, relee y problematiza profundamente el

⁴⁴ Ver Huyssen, Andreas: “La búsqueda de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años setenta” en: Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2006.

vínculo entre arte e historia que, como se indicó, teniendo como trasfondo sus fundamentos modernos (eurocéntricos), se sitúa en los problemáticos acontecimientos históricos de la década de los 70' que finalmente desembocan en los trágicos sucesos de Santa Teresa en el escenario de la globalización, donde justamente saldrá a la luz su cara más *oculta*, una faceta que sólo puede emerger en el escenario de la periferia o lo que se ha denominado en el último tiempo el "Global South".

2. Historia y modernidad: uni-verso de la expansión occidental

2.1 De res factae a res fictae: nacimiento de la “Historia”

Una de las principales tendencias que surgió a partir de la ruptura de las compartimentalizaciones tradicionales de las humanidades fue el vuelco hacia el “giro lingüístico” que tuvo entre sus rasgos distintivos el cuestionamiento de la diferencia entre ficción y ciencia histórica. Gran parte del debate sobre la historiografía, y desde aquí sus proyecciones críticas hacia la literatura, radicaba en asignar cuál era el estatuto de la noción de “acontecimiento”, y si es que su constitución esencial se configuraba a partir de una existencia prelingüística o si, por el contrario, sólo era concebible dependiente de un soporte lingüístico previo. En el ámbito académico europeo autores como Greimas, Weinrich, Stempel, Stierle, Fellman, Jauss, Szondi, Borst, Lübbe, Koselleck, De Certeau, junto con los significativos aportes de White, Ricoeur y Danto, configuraron un amplio espectro de reflexiones que pretendían fundamentar el real estatuto subyacente tanto a la disciplina literaria como a la historiográfica⁴⁵.

En el ámbito norteamericano fue importante el aporte de Hayden White⁴⁶. Junto con el Ricoeur de “Tiempo y narración”, establecieron las bases de la *literaturiedad* presente en el discurso histórico, determinando de esta manera la borradura de la frontera estructural (narrativa) entre lo fictivo y lo histórico. Para White, el problema del conocimiento histórico siempre ha estado referido al carácter ficticio de las reconstrucciones históricas, especialmente de los grandes sistemas del siglo XIX observados desde la óptica de fines del siglo XX. A través de este análisis, la conciencia histórica podría concebirse como la base teórica para una determinada posición ideológica desde la cual la civilización occidental contempla su relación con la cultura y civilización pretérita. White arguye que la obra histórica es una estructura verbal bajo la forma de un discurso en prosa narrativa cuyo propósito fundamental es explicar lo que aconteció *representándolo*. Este autor centra su

⁴⁵ Muchos de los importantes aportes en el ámbito alemán se pueden encontrar en: Geschichte-Ereignis und Erzählung (Poetik und Hermeneutik V). Wilhem Fink. München, 1973; También se destacan: White, Hayden: Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1998; Ricoeur, Paul: Geschichtschreibung und Repräsentation der Vergangenheit. Lit Verlag. Münster, 2002; De Certeau, Michel: Das Schreiben der Geschichte. Campus Verlag. Frankfurt am Main, 1991; Danto, Arthur: Historia y narración. Paidós. Barcelona, 1989.

⁴⁶ Op. cit, White, Metahistoria..., 1998.

análisis en: “la naturaleza preconceptual y específicamente poética de sus puntos de vista (de los grandes historiadores y filósofos de la historia del siglo XIX) sobre la historia”⁴⁷.

Otro autor destacado que reparó en la dimensión significativa del discurso histórico fue Roland Barthes⁴⁸. Para él, las clases de unidades de contenido y sucesión del discurso histórico son las mismas del discurso de ficción. El anhelo de objetividad de aquel discurso aparece como una forma particular del imaginario moderno producto de lo que Barthes llama “ilusión referencial”, es decir, la pretensión ideal de que el referente hable por su cuenta. El punto crucial de su reflexión se enfoca sobre el proceso de significación. El discurso histórico de nuestra civilización intenta “llenar” de sentido a la historia, a partir de la elaboración ideológica de un imaginario determinado. Según su óptica, los hechos no tienen nunca una existencia que no sea lingüística, y sin embargo, pareciese que este tipo de discurso fuese la “copia” pura y simple de otra existencia en el campo extralingüístico, lo que se designa habitualmente como “realidad”. Para Barthes, en el discurso histórico el referente entra en relación directa con el significante, creyendo así economizar el significado (que para él es una estructura fundamentalmente imaginaria). Este discurso reconoce entonces sólo dos términos: referente y significante. Lo que este presupuesto genera es que la “realidad” en última instancia muestre un significado informulado; invisibilizado por la omnipotencia aparente del referente, definiendo así un potente “efecto de realidad”⁴⁹. Finalmente, para el semiólogo francés el discurso histórico no concuerda con la realidad pues lo único que hace es significarla, ya que al repetir por ejemplo la frase “sucedió” presente en una serie de formas discursivas como el diario íntimo, la literatura documental, el museo histórico, la exposición de antigüedad, entre otras, lo que se expresa básicamente es la cara del significado de toda narración histórica, es decir, significar que el acontecimiento presentado ha tenido lugar “realmente”.

Un autor que establece una posición intermedia entre una concepción basada en la función narrativa y otra en la semántica histórica es Arthur Danto⁵⁰. Para él, el desconocimiento del fin de un hecho, de cómo acabará en el futuro, representa la naturaleza intrínseca que determina los acontecimientos históricos. Fundamentalmente, el discurso histórico se halla abierto al futuro en la medida que el conocimiento del pasado siempre se encuentra limitado por la ignorancia de aquél. En consecuencia, se requiere necesariamente de

⁴⁷ Ibid, White. p. 15.

⁴⁸ Ver Barthes, Roland: “El discurso de la historia” en: El susurro del lenguaje. Paidós. Barcelona, 1988.

⁴⁹ Ver Barthes, Roland: “El efecto de lo real” en: Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?. Ediciones Lunaria. Buenos Aires, 2002.

⁵⁰ Op. cit, Danto, Historia y narración, 1989.

la presencia de un sujeto, de un narrador, para que pueda existir la historia. En este punto se muestra la importancia de visibilizar el futuro como un horizonte abierto donde el acontecimiento siempre posee un horizonte de significación posible y la acción de la narración es la responsable, desde una lógica de la posterioridad, de suministrar “unidades históricas cerradas” (totalidades temporales) para dar una evidencia conceptual y organizar la experiencia presente. Danto se basa en que la narración, como explicación histórica, debe ir más allá de las afirmaciones narrativas, orientándose sobre el mismo acontecimiento para sólo así superar el horizonte histórico cerrado de las formas narrativas clásicas, como las presentes en las normas aristotélicas de la fábula épica, centrándose de tal modo en la contingencia de la historia misma.

Considerando los planteamientos expuestos, para los propósitos mencionados en la introducción de esta presentación, el punto de vista empleado se focalizará más bien en la semántica histórica, donde la reflexión de Danto permite ya vislumbrar un acceso a esta teorización a partir de la valiosa consideración de la influencia del futuro. Un autor que aporta elementos sustantivos precisamente en este ámbito, en la forma de concebir el discurso histórico moderno, es Reinhart Koselleck. Para él, la tradición histórica antigua estuvo regida por el principio de la “historia magistra vitae”⁵¹. Este concepto acuñado en sus orígenes por Cicerón tuvo como cimiento la práctica de la oratoria en su función de inmortalizar historias instructivas. Este paradigma ejerció su espectro de acción hasta el siglo XVIII, asimilando como fundamento la garantía de continuidad proporcionada por la “fusión” de pasado y futuro⁵². No obstante, desde la génesis de la filosofía de la historia como la propuesta por Hegel, existió un cambio radical en la conceptualización de la historia misma. En esta concepción, más que predominar el campo de conservación, de continuidad, prevalece la devaluación de lo determinado, de lo preexistente, en favor de una nueva forma del devenir dialéctico, o, en términos hegelianos, de la emergencia de la historia o espíritu universal. Bajo estas nuevas premisas, la “*historia misma*” (o la nueva *comprensión* de la historia) emerge como la noción responsable de abrir nuevos espacios de experiencias dentro de la correspondencia entre pasado y futuro. Esta “nueva historia” obtiene de esta suerte su propia cualidad temporal, sus diferentes “tempos” y cambiantes plazos de experiencias; categorías

⁵¹ Ver Koselleck, Reinhart: “Historia magistra vitae” en: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1979.

⁵² La estructura temporal de esta historia pasada acordó el “espacio continuado” de una posible “experienciabilidad” (un espacio de reconocimiento). Esto no sólo se expresó en el campo de la historia religiosa sino también de la historia profana, pues en ambas esferas se mantuvo un horizonte común de expectativas basado en la concepción de lo sagrado. Incluso antes del siglo XVIII, en el espacio de la república de los príncipes europeos, con sus cuerpos nacionales y órdenes estamentales, fue el rol de la historia magistral una garantía para la continuidad histórica. Ibid, Koselleck, 1979. p. 40.

que para Koselleck son constitutivas de la experiencia histórica⁵³. En este escenario es donde sobresale una connotación especial del término alemán “Geschichte” para designar el cambio de paradigma frente al modelo de la “historia magistra vitae”, inserto aún dentro del nombre genérico de “Historie”. En efecto, la “Historie” es sustituida en el siglo XVIII por la “Geschichte”, pues ésta introduce un giro fundamental al proponer la convergencia entre acontecimientos y representaciones, preparando así una transformación lingüística decisiva que, desembocando en la filosofía de la historia del idealismo, se caracteriza fundamentalmente por su dimensión metahistórica.

Un hecho histórico crucial que influyó en estas transformaciones conceptuales fue la revolución francesa. Desde este hito en adelante se logra una nueva conciencia de los fundamentos de la historia, llegando a ser considerada la historia misma como *sujeto*. Este evento es decisivo en el imaginario cultural moderno, pues el discurso sobre la historia se independiza de su vinculación pretérita con la “historia natural” que, más que ser un área histórica propiamente tal, era una sección subordinada al campo de las ciencias naturales, especialmente de la física. De acuerdo a esta disposición, el término “Geschichte” pasa a designar “en sí y para sí” una historia por antonomasia, o sea, una noción autorreferente y autofundante de la historia.

Una de las primeras acepciones que logra adscribir esta nueva concepción histórica es su autoconfiguración como dimensión “colectivo-singular”. En este rasgo se evidencia su condición de *sujeto* y de actor protagónico en el devenir de la historia moderna. Esta conciencia de “sujeto” suministró un cambio de estatus, vinculado a su capacidad de representación, al producirse un desplazamiento entre el valor de “*res factae*” al de “*res fictae*”: del hecho histórico a su representación. Koselleck sostiene que esta nueva forma de entender la historia se caracteriza por cuatro elementos fundamentales, a saber: su conciencia de representación, su dimensión colectivo-singular, la fundamentación de una filosofía de la historia y, finalmente, la condición de factibilidad de la historia⁵⁴. Este nuevo modelo histórico, entendido como sujeto protagónico (Geschichte), es el que, en el transcurso de esta presentación, será denominado esquemáticamente como “discurso histórico moderno”. Se puede apreciar desde un inicio la homologación establecida aquí entre “historia” y

⁵³ Ver Koselleck, Reinhart: “Geschichte, Geschichten und formalen Zeitstrukturen“ en: Geschichte-Ereignis und Erzählung (Poetik und Hermeneutik V). Wilhem Fink. München, 1973.

⁵⁴ Op. cit, Koselleck, “historia magistra vitae”, 1979.

modernidad⁵⁵. Precisamente, este nuevo paradigma de la historia es el que está detrás del término alemán “Neuzeit” (modernidad)⁵⁶. Este concepto porta en sí, en la consolidación de una plausible noción de “modernidad”, una connotación vinculada a su sublimidad histórica⁵⁷. Una de las cuestiones esenciales expresadas en esta noción de superioridad refiere a cómo se comprende la *temporalidad* de la historia. Efectivamente, sólo en la medida en que se puede establecer la “inserción” o “enmarcamiento” en la temporalidad, se puede realmente comprender la existencia de una historia única; y al revés, sólo puede haber una historia única (singular-colectiva) si existe el tiempo en la historia, ya que si no existiese esta temporalidad común sólo habrían fragmentos dispersos y disímiles de heteróclitas formas de realidad, totalmente inaprensibles, y por lo tanto, imposibles de ser imaginadas bajo el principio de unicidad. En esta confluencia se cristaliza la superioridad mencionada al poner en un mismo plano las nociones de temporalidad, unicidad y hegemonía⁵⁸.

La autonomía de la historia moderna, en su consideración como sujeto, se expresa preferentemente en la noción de factibilidad. Lo que caracteriza justamente al término

⁵⁵ En lo sucesivo, cuando se hable de “historia” se aludirá a esta precisa noción de “Geschichte”, o en su defecto, se hablará con el mismo sentido de “discurso histórico moderno”.

⁵⁶ Peter Osborne resume claramente, siguiendo a Koselleck, las diferentes fases en la conformación semántica del concepto de “Neuzeit”, en su progresivo proceso de asimilación de la idea de “modernidad”. Una primera fase radica en la diferencia introducida por el término “modernus”, al referirse al “hoy” (de su momento) a diferencia de la idea de pasado o de “ayer”. Esta primera comprensión del término se localiza en el siglo V. D.C con el advenimiento del ocaso del imperio romano. Aquí se introduce la noción de “moderno” (derivado de “modo”, de lo “reciente”). Un segundo estadio se produjo en el siglo XV con la emergencia del “Renacimiento” y la “Reforma” en oposición a la “Edad Media” y como reflejo del término “Antigüedad” que denotaba la cultura pagana grecolatina. De este modo, la acuñación de sentido del término “moderno” se produce en esta fase principalmente a expensas de su contrastación con la “Edad Media”. Un tercer momento va desde el siglo XVI hasta fines del siglo XVII como época límite del Renacimiento y la Reforma. En este momento se logra obtener conciencia de la existencia de un tiempo histórico completamente nuevo, diferente a todo lo que se había vivido anteriormente. De aquí se adscribe la noción de “neue Zeit” para referir a una época en la que, en una forma aún bastante neutral, se advertía la explícita diferencia con los “mittlere Zeiten”. Sin embargo, aún no existía un sentido propio para caracterizar su “novedad”. Una cuarta fase, surgida a partir de la Ilustración, permite especificar la denominación, hasta ese instante neutral, de “neue Zeit”. En este período es cuando se imprime concretamente un propósito cualitativo a la “novedad” de los “tiempos nuevos”, teniendo como primer indicio, su condición de *superioridad*, al considerarse completamente como un tiempo *otro y siempre mejor* que el pasado. Así, entonces, se prescinde de la mera secuencia lineal cronológica del tiempo para adoptar una nueva perspectiva en la que se postula como punto central la “trascendencia cualitativa” frente al pasado (que siempre estuvo volcado hacia el “espíritu antiguo”), al reorientarse ahora hacia el *futuro*. En este contexto surge puntualmente la noción de “Neuzeit” (a diferencia de la precedente “neue Zeit”). Su fundamento esencial es su orientación a un futuro nuevo, abierto para su descubrimiento y *colonización*. Ver Osborne, Peter: The Politics of Time. Verso. London-New York, 1995. p. 10-11.

⁵⁷Ibid, Osborne, p. 11.

⁵⁸ Ricoeur menciona a este respecto: “el concepto mismo de la historia como singular-colectivo. Es la categoría clave bajo cuyo requisito puede pensarse el tiempo de la historia. Hay tiempo de la historia en la medida en que hay una historia única”. Ricoeur, Paul: La memoria, la historia, el olvido. Editorial Trotta. Madrid, 2003. p. 397. Gadamer, siguiendo las premisas históricas de Ranke, es más elocuente al aseverar que la unidad de la historia universal se basa en la unidad de la cultura occidental, pues es a ésta a la que pertenece la ciencia en general y la historia en particular. Ver Gadamer, Hans Robert: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. J.C.B. Mohr. Tübingen, 1990. p. 213. Dentro de este universo conceptual, caracterizado por su admirativa constitución eurocéntrica, se verán las contundentes críticas que desde la obra de Bolaño son propuestas en esta presentación.

“Geschichte” es la doble valencia de un “hacer” en tanto “hacer historia” como “hacer *la* historia”. Ambas dimensiones se encuentran totalmente fundidas en el imaginario estrenado por esta nueva cosmovisión. Así, la aludida autonomía de la historia moderna dirige la organización de su representación (o autorrepresentación) al producirse a sí misma, o sea, al articularse también como discurso (*res fictae*). En concordancia con este planteamiento, la nueva experiencia de la historia se *refleja* mientras acontece⁵⁹. Existe bajo esta óptica una reflexividad de la historia que es una constitución intrínseca de su naturaleza más distintiva. Y es precisamente de esta reflexividad de la historia que deriva el concepto de tiempo histórico, es decir, la condición temporal *propriadamente* histórica⁶⁰. De estas premisas se puede desprender una suerte de apología emergente en la noción de “modernidad”, proveniente de una dimensión de la historia que la hace florecer en función de su autodesignación y autocelebración⁶¹. La historia, bajo estos presupuestos, necesariamente tiene que ser la historia de la humanidad en su conjunto⁶². Una historia mundial, universal, con un afán intrínsecamente globalizador. Esta aserción se sustenta, como se indicó, únicamente por la plataforma común existente entre unicidad y temporalidad.

⁵⁹ Ibid, Ricoeur, p. 399. En este atributo es donde realmente surge la conciencia efectiva de la duplicidad constitutiva -y de la apropiación reflexiva- de la historia como “*res gestae*” y como “*historia rerum gestarum*”. La historia no está más separada de su discurso. Ver Angehrn, Emil: “*Zeit und Geschichte*” en: *Der Sinn der Zeit*. Verbrück Wissenschaft. Weilerswist, 2002. p. 71.

⁶⁰ Uno de los primeros críticos de esta concepción de un “hacer la historia” fundada desde su unidad temporal fue De Certeau. Para este pensador francés, en el “hacer la historia” ya se conjuga una producción simbólica asociada a una praxis dominante que organiza el *espacio*, vinculado a la posición del sujeto emisor de la escritura de la historia. Ver Op. cit, De Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, p. 16.

⁶¹ Ibid, Ricoeur, p. 392.

⁶² La hegemonía de esta mirada universalizante de la historia recibió sus primeras críticas en el siglo XX desde el campo de la antropología. Como se sabe, Levi-Strauss fue uno de los críticos más radicales de la pretensión de fijar una historia única de la humanidad. A este respecto, Agamben afirma claramente que: “la crítica levistraussiana que muestra la naturaleza cronológica y discontinua del código historiográfico (“la pretensión de una continuidad histórica objetiva e independiente del código sólo es garantizada por trazados fraudulentos y la historia termina cumpliendo en el sistema de nuestro saber la función de un mito propiadamente dicho”) y rechaza “la ecuación de historia y humanidad que se pretende imponer con el inconfesado fin de convertir a la historia en el último refugio de un humanismo trascendental””. Agamben, Giorgio: *Infancia e Historia*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2007. p. 141. Esta perspectiva crítica es reforzada por las investigaciones de Foucault, quien determina para el siglo XX una concepción en la que más que generarse un imaginario absoluto, perfectamente coherente de la historia, lo que se manifiesta es una crítica al proyecto moderno basado en el despliegue de una civilización progresiva (linealidad y continuidad absoluta), evidenciándose más bien, una *discontinuidad en la historia* que deconstruye la estabilidad y autosustentación de este modelo discursivo. Ver Foucault, Michel: *La arqueología del saber*. Siglo XXI editores. México, 1987. Este modelo discursivo es el que precisamente se ha argumentado, asociado a esta nueva noción de “Geschichte” y “Neuzeit”.

2.2 Escatología cristiana versus historia moderna

Para una adecuada comprensión del nuevo escenario abierto por la temporalidad moderna se deben contrarrestar sus estatutos primordiales frente a la concepción temporal de la escatología cristiana, configuradora del paradigma precedente de la “historia”⁶³. En esta visión de mundo, el “fin” del tiempo estaba directamente constituido por la presencia del “juicio final”. De este modo, el futuro del mundo y su fin se mantuvieron dentro de la iglesia, pues ésta encarnaba el factor de integración del mundo al ser concebida como “institución-mundo”. La dimensión escatológica de la iglesia prescribía que el fin del tiempo, representado en el juicio final, era el elemento configurador de aquél, o sea, el fundamento cualitativo que permitía conferir la unidad de sentido al mundo (y a la experiencia “histórica”) englobado en la iglesia. El futuro, en este horizonte de sentido escatológico, no radicaba en el “fin del tiempo” inferido a través de un sentido lineal, sino que se consideraba una dimensión que había permeado todo tipo de experiencia, es decir, podía ser experimentado en cada momento, puesto que el fin del tiempo era totalmente “recogido” en la concepción de mundo provista por la iglesia⁶⁴. La unidad de sentido impresa, desde la dimensión arquitectónica generada por la noción de fin, permitió caracterizar el sello distintivo de la profecía apocalíptica en la cual el tiempo fundamentalmente es aniquilado, puesto que se *vive de su fin*. Así, todo tipo de acontecimiento, de experiencia histórica, cobijado bajo esta estructura de sentido, no es más que un símbolo de lo ya sabido: de la profecía expuesta e inscrita en la unidad de sentido configurada matricialmente entre el “fin del tiempo” y el “juicio final”.

Desde la temprana modernidad se fue fraguando un nuevo paradigma. La constante amenaza de “fin de mundo”, a partir de la cual la iglesia logró vertebrar el mundo medieval, entra en conflicto cuando la mantención de la paz y la unidad de la iglesia no fueron ya términos idénticos. Dado que las guerras civiles y religiosas fueron neutralizadas por la acción del estado moderno, la amenaza de juicio final se vio cada vez más lejana. Surge así un nuevo concepto de lo político que no se encuentra confinado frente a la noción de eternidad, sino que se halla totalmente perfundido por un nuevo patrón temporal. Surge desde esta época, desde la

⁶³ En este punto no es asimilada aún la noción de “Geschichte” como fue descrita anteriormente, por lo que no se puede hablar aún de una “historia propiamente tal” o de una “historia en sí misma”.

⁶⁴ Ver Koselleck, Reinhardt: “Vergangene Zukunft der Frühen Neuzeit“ en: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1979. p. 22. Dentro de la apocalíptica judía, Kermode sostiene que su fundamentación se sustenta en su proyección sobre la historia, pasando a ser la escatología y la historia una misma cosa, donde la noción de “fin” se convierte en un rasgo estructural de la historia misma. Así, se concibe al fin no como algo inminente sino *inmanente*. Ver Kermode, Frank: El sentido de un final. Gedisa, Barcelona, 1983.

instalación de los estados modernos⁶⁵, otra noción de la experiencia histórica la cual no se encuentra ya estrechamente fijada a un objetivo puntual, como era el rol del juicio final, sino que se concibe más bien como un campo de *verosimilitud*⁶⁶. En este preciso momento se libera la historia humana de su hegemónica condición sacra⁶⁷. Esta nueva constitución de lo moderno, especialmente a partir del siglo XVIII, establece un tiempo nuevo caracterizado por un “nuevo futuro” que se ostenta como un tiempo vacío, sin fin, sin límite⁶⁸; susceptible de ser inferido sólo en función de su verosimilitud, cuyo rasgo primordial es la inscripción de lo *nuevo en el tiempo*. En esta afirmación confluyen la importancia de la temporalidad y la incidencia de la novedad como rasgos configuradores del estatuto fundante de la noción de “Neuzeit” (modernidad). Así, se puede formular que la unidad de la historia moderna -fundamento de la referida historia universal de la humanidad- se cimienta igualmente sobre una temporalidad histórica que debe ser pensada como un tiempo nuevo. Bajo esta inédita cosmovisión, la reminiscencia del fin del mundo queda supeditada ya no a la profecía escatológica, sino al pronóstico racional, basado en cálculos astronómicos y matemáticos, en el que en vez de aniquilar el tiempo se verifica, contrariamente, la *producción* de éste⁶⁹. En suma, se puede sustentar, concediendo un cierto grado de abstracción, que la concepción temporal de la edad moderna es una laicización del tiempo cristiano (rectilíneo e irreversible) al que se le ha sustraído la idea de fin⁷⁰ o, en otras palabras, una escatología cristiana sin el

⁶⁵ Desde este momento germinan los cimientos estructurales de lo que se mencionó antes como “neue Zeit”; sin embargo aún no se genera el giro sustancial emprendido desde la ilustración, que es cuando específicamente se conforma la noción de “Neuzeit”. Fundamentando lo que señala Osborne (nota 56), Koselleck menciona que desde la segunda mitad del siglo XVII ya se reconocía viviendo un “tiempo nuevo” (neue Zeit), algo que Hazard resaltaba como un saber asociado a una crisis del espíritu europeo. Op. cit, Koselleck, *Vergangene Zukunft*, p. 28.

⁶⁶ Ibid, Koselleck, p. 25. En este concepto se advierte una importante mutación de la noción tradicional acuñada en la “Poética” aristotélica en cuanto a las relaciones entre poesía e historia. Como es conocido, para Aristóteles la poética representaba el valor de lo universal y la historia el de lo particular. En este sentido, la noción de verosimilitud estaba fundamentada en el concepto de *poiesis*. Con la emergencia de la cultura moderna, se establece un vuelco en esta relación, asociándose ahora a la historia con lo verosímil, y dejando a la poesía cada vez más confinada, dentro del universo de la autonomía del arte, a una mera dimensión puntual, tópica (particular). En efecto, pareciese que se hubiesen invertido las relaciones de acuerdo al estatuto adquirido por la noción de historia elaborada a partir de la ilustración, especialmente en el devenir histórico del siglo XIX que es cuando abiertamente la autonomía del arte logra cristalizarse.

⁶⁷ En esta tesis también se alude a un rasgo constitutivo de la noción de “historia universal” en el escenario de la modernidad filosófica. Según Gadamer, la hermenéutica romántica debe liberarse de los condicionamientos de la exégesis bíblica del pasado, asumiendo su condición de organon histórico, que sólo se puede admitir como tal, al asumir una concepción de la historia universal convertida en el gran libro *oscuro* desde el que tiene que emanar la comprensión hermenéutica en lugar de la interpretación bíblica. Op. cit, Gadamer, *Wahrheit und Methode*, p. 180-181.

⁶⁸ Op. cit, Osborne, *The Politics of Time*, p. 11. Desde autores como Rousseau, Lessing, Hume, Kant, entre otros, se postuló la idea de que la humanidad tenía por delante un trecho aún considerable para alcanzar su plenitud; fundamento esencial para la “producción” de su futuro. Ver Hölscher, Lucian: *Die Entdeckung der Zukunft*. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1999. p. 49.

⁶⁹ Op. cit, Koselleck, *Vergangene Zukunft*, p. 28. Se puede ya adelantar que este asunto será relevante para el análisis de “2666”.

⁷⁰ Op. cit, Agamben, *Infancia e Historia*, p. 139.

juicio final⁷¹. El punto crítico de esta argumentación estriba en que desde la concreta acuñación de esta premisa realizada por la filosofía del idealismo alemán, anulando el propio pasado de la modernidad temprana, se estrena un “futuro nuevo” en el que se lleva a cabo una completa reinterpretación del topos de la “historia magistra vitae”, e igualmente, la nueva experiencia de la historia autoriza a que ésta ocupe el espacio llenado antes por la religión⁷². Sin embargo, como es factible de vislumbrar, este proceso no se efectuó pulcramente en su totalidad, prefigurando con esto, controversialmente, la residualidad de la sacra noción de salvación como parte incidente también del complejo horizonte de comprensión de la modernidad.

2.3 Espacio de experiencia y horizonte de expectativa

El diseño prospectivo inaugurado con la admisión de un “futuro nuevo”, basado en su afinidad y fascinación por la novedad, se introduce basalmente en el marco original de una dimensión de “inexperienciabilidad”. El discurso histórico, en este sentido, más que lograr su legitimidad por ser un ejemplo de historias instructivas del pasado, bajo el paradigma de la “historia magistra vitae”, consigue, por el contrario, constituirse como una proyección “irrestricada” hacia un futuro desconocido. El componente “fictivo” abierto por esta concepción tiene su correlato empírico en experiencias históricas concretas. Según Koselleck, el imaginario que generó esta noción de la historia (Geschichte), a partir de la revolución francesa como igualmente del proceso de tecnificación de la sociedad industrial, desencadenó un nuevo horizonte de expectativas. El asunto cardinal acá es el cambio de la noción de

⁷¹ Op. cit, Osborne, *The Politics of Time*, p. 11.

⁷² Ricoeur, siguiendo a Koselleck, comenta al respecto: “Pero tampoco se puede silenciar el nacimiento, bajo la apariencia y el pretexto de la filosofía hegeliana (heredera, en esto, de la orientación antiteológica de las Luces, más que de los románticos), de una religión secular comprometida por la ecuación entre historia y razón. La historia *es* el desarrollo del espíritu en el seno de la humanidad. Si Koselleck puede hablar de experiencia de la historia, es también porque el concepto de historia puede aspirar a llenar el espacio ocupado antes por la religión” (cursiva en el original). Op. cit, Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 401. De este pasaje se desprende que también la modernidad es la expresión del triunfo de la razón, del despliegue de una forma epistémica eurocéntrica. Con la filosofía de Hegel la temporalidad del discurso histórico moderno alcanza su mayor fundamentación y, como se argumentó, se constituye en el factor fundamental para determinar la hegemonía de esta concepción la historia. Agamben arguye en este punto que: “La implicación de representaciones espaciales y experiencia temporal que domina la concepción occidental del tiempo es desarrollada por Hegel en el sentido de concebir el tiempo como negación y superación dialéctica del espacio (...) El espíritu debe *caer* en el tiempo (...) Al igual que el tiempo, cuya esencia es pura negación, tampoco la historia puede captarse nunca en el momento, sino sólo como proceso global. Permanece entonces ajena a la experiencia vivida del individuo singular” (cursiva en el original). Op. cit, Agamben, *Infancia e Historia*, p. 142-144.

experiencia dominante en la modernidad⁷³ y, en consecuencia, su nueva interacción con los soportes discursivos emergentes en este inédito escenario. El hecho crucial que determina para Koselleck el imaginario del discurso histórico moderno es la separación y creciente alejamiento entre el “*espacio de experiencia*” y el “*horizonte de expectativas*”⁷⁴. Estas son las dos categorías primordiales de su semántica histórica que temantizan el tiempo histórico; la posibilidad de entrecruzar pasado y futuro, remitiendo esencialmente a la temporalidad del hombre y, metahistóricamente, a la temporalidad misma de la historia⁷⁵.

En la conciencia temporal de la modernidad, las nuevas formas de experiencias se fueron alejando progresivamente de las experiencias aquilatas en el pasado, en contraste con el mundo premoderno en el que las expectativas precedentes de los antepasados alimentaban directamente la cosmovisión de las generaciones futuras. Se puede aserir entonces que el “espacio de experiencia” remite fundamentalmente al recuerdo y el “horizonte de expectativa” a la esperanza futura, generándose, a causa de su creciente alejamiento, una inadecuación o no-correspondencia entre las experiencias del pasado y las conjeturas del futuro. El hiato presente en este desfase, como se verá, es un factor fundamental para comprender la constitución inherente del programa moderno del discurso histórico. Detrás de la noción de horizonte de expectativas subyace un atributo peculiar de la modernidad como es su demanda de sentido entendido como “tiempo-mundo”. En este caso, en su misma médula radica un patrón “económico”, donde la noción de *oikonomía* resulta ser básica para la subjetividad moderna configurada bajo los pilares de esta nueva forma histórica. Esta demanda de mundo lleva aparejada simultáneamente una regulación de las expectativas, expresando con esta disposición una forma particular de “economía del tiempo”⁷⁶.

⁷³ En esta materia sobresalen las lúcidas reflexiones de Benjamin en su renombrado ensayo “El narrador”. En él se menciona que lo moderno se caracteriza precisamente por una crisis profunda de la posibilidad de experiencia, entendida como vivencia genuina del acontecimiento dentro de una comunidad que le provee su certidumbre. Ver Benjamin, Walter: “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“. En: Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt/M. 1977.

⁷⁴ Op. cit, Koselleck, *Vergangene Zukunft*, p. 359; Koselleck, Reinhart: Historia y hermenéutica. Paidós. Barcelona, 1997.

⁷⁵ Sin embargo, en su obra posterior “La experiencia de la historia” introduce una nueva variable como es: “el presente vivido, realizado”. Op. cit, Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 399.

⁷⁶ Como afirma Sergio Rojas: “La narración de los acontecimientos viene a satisfacer en cierto modo esa demanda de mundo, constitutiva de la subjetividad moderna, demanda de mundo como totalidad u horizonte de sentido”. Rojas, Sergio: “La visualidad de lo fatal: historia e imagen” en: Pensar en/la postdictadura. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001. p. 285. En esta temática no se debe desconocer que una mirada mucha más abarcadora establece Agamben al considerar que ya en las bases de la misma teología se encuentra una raíz económica, contraviniendo así a la mayoría de las tendencias analíticas (como la de Carl Schmitt) que coinciden en que la modernidad es la expresión de la secularización de todos los conceptos teológicos del pasado. Agamben, por su parte, observa que ya desde la concepción trinitaria de la teología subyace un patrón de “oikonomía”, específicamente por la idea de “división de la unidad” y de “administración de la casa”. Ver Agamben, Giorgio: “Ökonomische Theologie. Genealogie eines Paradigma” en: Theologie und Politik. Walter

Una nueva concepción de la temporalidad histórica se asocia a la idea de *proceso*. El concepto que cristaliza esta nueva noción, este inédito horizonte de expectativas en la modernidad, es el *progreso*. Éste se abre a un futuro nuevo, dinámico, transnatural y de largo aliento⁷⁷. Si en el mundo premoderno, y aún en la temprana modernidad, la resonancia de la cosmovisión temporal aristotélica aún era tangible, sustentada en la preeminencia del instante, del continuum puntual, infinito y cuantificado⁷⁸, en el mundo moderno, especialmente en la concepción decimonónica de la historia, el nuevo actor protagónico es la noción de proceso. El sentido histórico del progreso sólo pertenece al proceso en su conjunto y nunca al “ahora” puntual e inasible⁷⁹. Ciertamente que para fundamentar esta premisa se requiere introducir la idea, privada en sí misma de todo sostén racional, de un progreso continuo e infinito⁸⁰. En este contexto se establece una suerte de “topos del progreso”, o sea, un “lugar común” que sella la alianza entre lo moderno y la novedad frente a los ecos, cada vez más inaudibles, de una arcaica tradición⁸¹. Detrás de esta dimensión progresiva del proceso histórico moderno subyace la condición de *perfectibilidad* argumentada por Habermas. En ella se expresa la idea de una creciente y constante superación de las posibilidades de su realización histórica, al

Benjamin und ein Paradigma der Moderne. Erich Schmidt Verlag. Berlin, 2005. A pesar de esta postura, es evidente que dentro del escenario moderno la dimensión económica, como rasgo constitutivo de su configuración capitalista, se convierte crecientemente en un patrón dominante, llegando a adoptar incluso en la noción de “management”, la forma más elocuente para expresar el sentido de administración donde se debe controlar tanto la demanda como la oferta. Y así dentro de la esfera cultural del capitalismo tardío, lo que se ha denominado “posmodernidad”, podría, bajo estos parámetros interpretativos, ser entendida como un agotamiento de la demanda de mundo, dado los continuos fracasos históricos que el programa moderno consumió a lo largo de su puesta en escena, especialmente en el último tercio del siglo XX, como se verá en el análisis de las obras del corpus de Bolaño.

⁷⁷ Op. cit, Koselleck, *Vergangene Zukunft*, p. 34.

⁷⁸ En el mundo antiguo sobresalen sólo dos concepciones disidentes de esta temporalidad aristotélica. Una de ellas es la “gnosis”, al concebir un tiempo incoherente y no-homogéneo basado en la brusca interrupción, en la ruptura. Esta perspectiva alternativa expresa una fuerza revolucionaria que rechaza el pasado mediante la actualización ejemplar y revalorizadora de aquello que había sido condenado como negativo, sin esperar nada del futuro (aquí se expresa una sintonía con el posterior pensamiento benjaminiano). El otro modelo temporal es la “stoa antigua” en la que se busca un tiempo liberador, emergente de la acción y decisión propia del hombre y no del tiempo objetivo, cuantificado o autónomo. En este modelo se tiene como arquetipo el tiempo cairológico del “momento oportuno”, donde el énfasis se orienta hacia la decisión del hombre (sabio) tomada desde sí mismo y no extraída del tiempo cuantificado. Op. cit, Agamben, *Infancia e Historia*, p. 148.

⁷⁹ Para que pueda articularse como tal, la noción de proceso debe asignarle sentido a un “antes” y un “después”. Como dice Agamben: “El antes y el después, nociones tan inciertas y vacuas para la Antigüedad y que para el cristianismo sólo tenían sentido con miras al fin del tiempo, se vuelven ahora en sí y por sí mismas el *sentido*, y dicho sentido se presenta como lo verdaderamente histórico” (cursiva en el original). Ibid, Agamben, p. 140. Este “antes” y “después” precisan de una totalidad u horizonte de sentido en la que los acontecimientos sólo pueden realmente existir en la facticidad de un “después”, o sea, en su inserción en el patrón temporal. Este es el núcleo profundo que une indisolublemente “temporalidad” y “sentido” dentro de los parámetros fundacionales del discurso histórico moderno. Op. cit, Rojas, *La visualidad de lo fatal: historia e imagen*, p. 285.

⁸⁰ Op. cit, Agamben, *Infancia e Historia*, p. 140.

⁸¹ Ricoeur fundamenta que esta matriz es el germen primordial del pensamiento ilustrado: “La secuencia “moderno”, “novedad”, “progreso” funciona al modo de un sintagma en dos textos cultos respecto a los cuales se orientará nuestro siguiente estudio: las *Réflexions sur l’histoire des progrès de l’esprit humain*, de Turgot (1749), y el *Esquisse d’un tableau des progrès de l’esprit humain*, de Condorcet (1794). Historia o cuadro, es el balance de los logros de la conciencia occidental, que se erige en guía de la humanidad entera”. Op. cit, Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 410.

constituirse la humanidad como un actor protagónico del hacer histórico⁸². En este punto, la constitución *poiética* de la historia moderna acuña su potencial de superioridad y hegemonía, puesto que en sus pilares fundacionales radica la conciencia histórica de su hacer, de estar “en” la historia, “en” el decurso de su progreso y desarrollo. La “novedad global” es el imán que atrae el nuevo horizonte del progreso con una fuerza creciente, producto de categorías decisivas alojadas en la proyección del horizonte de expectativas como son las nociones de *aceleración y desconocimiento*⁸³. El fenómeno esencial plasmado en este proceso es el acortamiento de los espacios de experiencia de la tradición, despojando a la “continuidad” histórica de su capacidad de estabilización. El presente pasa a ser así el campo minado en el que se juega, en todo su espesor, la complejidad de este nuevo escenario entre “lo desconocido” y “lo inexperimentable”.

Esta manifestación, como se aludió, tiene un referente histórico concreto en la revolución francesa. Desde ese acontecimiento, el tiempo acelerado obliga al presente a escaparse es pos de un futuro por el que el presente inexperimentado tiene que alcanzar su estatus histórico-filosófico⁸⁴. Sin embargo, como ya fue advertido, en la filosofía del progreso no queda totalmente ausente la expectativa sagrada, sino más bien, en su prístina orientación se produce una remanencia de la expectativa cristiana, puesto que el progreso, aunque esté configurado en torno al nuevo paradigma de los tiempos históricos, aún alberga residualmente la exigencia salvífica. Por lo tanto, el pronóstico racional que define la predicción del futuro también conlleva tangencialmente las bases de la expectativa sagrada. Debido a esta complejidad es ciertamente problemático argumentar tan asertivamente que el concepto de

⁸² Referencia de Cornelia Sieber. Ver Sieber, Cornelia: “La transformación de la modernidad en discursos latinoamericanos recientes” en: Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica. “Hibridez” y “globalización”. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 2006.

⁸³ Op. cit, Koselleck, *Vergangene Zukunft*, p. 34. Las nociones de aceleración y velocidad han sido tratadas desde diferentes perspectivas para analizar los cambios inherentes de la modernidad. Entre ellas, desde el ámbito de la teoría cultural, destaca la postura de Paul Virilio, para quien la velocidad no es meramente la acción transformadora del mundo, sino más bien, el nuevo mundo en sí configurado, el cual para ser poseído como tal debe estar afecto al movimiento y a la circulación. Esta noción es en esencia la que se ejecuta en un mundo atravesado por la virtualidad implicada en las tecnologías de la información contemporáneas. Ver Virilio, Paul: El arte del motor. Aceleración y realidad virtual. Manantial. Buenos Aires, 1996. Desde la esfera de la sociología, esta noción también ha sido desarrollada por Hartmut Rosa. Para este autor, el cambio social promovido por el proceso de modernización ha sido tematizado desde diferentes aristas, como por ejemplo, a través de un proceso de “diferenciación” (Durkheim), de un fenómeno de “racionalización” (Weber), de un paradigma de “domesticación” (Marx) y de un procedimiento de “individualización” (Simmel), dejando de lado la incidencia de la “aceleración” que para Rosa se encuentra en el centro del cambio social que rige el proceso de modernización en Occidente. Ver Rosa, Hartmut: Social Acceleration: Ethical and Political Consequences of a Desynchronized High-Speed Society. Constellations Volume 10, Number 1, 2003; como también: Beschleunigung: die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 2011. La noción de “desconocimiento”, por su parte, refiere expresamente al efecto provocado por la expansión de la expectativa orientada por antonomasia hacia lo ignorado.

⁸⁴ Op. cit, Koselleck, *Vergangene Zukunft*, p. 34.

progreso surge desde una cosmovisión enteramente nueva, pues si su fundamentación no tiene una base racional *per se*, enteramente demostrable, revelaría que por más que el mundo moderno, concebido comúnmente en base a las premisas racionalistas de la ilustración, aspire a erradicar planteamientos indemostrables racionalmente, zanjando así nítidamente el divorcio con el pasado retrógrado, incubaría en sí, a pesar de todo, un vínculo concomitante con semblantes proféticos⁸⁵.

Este análisis especulativo sobre el alejamiento del horizonte de expectativas del espacio de experiencias de la modernidad tiene como contrapeso operaciones concretas enfocadas al disciplinamiento de la sociedad, al establecimiento de férreas formas de dominación y confinamiento social, como ejemplarmente lo ha mostrado la obra de Foucault. Así, la planificación, institucionalización y normalización emprendidas en este proceso, intentaron controlar las nuevas expectativas gestadas principalmente desde el plano de la monumentalidad y racionalidad asociadas a la arquitectura moderna, como esfera privilegiada de regulación de los fenómenos “caóticos” del organismo social (como práctica biopolítica). Bajo estos condicionamientos, la razón debía garantizar igualmente la liberación de saberes y haceres que pudiesen proyectar el horizonte de expectativas de lo moderno, al mismo tiempo

⁸⁵ En este punto Ricoeur cita a Kant, justamente como representante ejemplar del más alto empeño por delimitar el campo efectivo de acción de la racionalidad humana, refiriéndose a la segunda sección s 5 de “El conflicto de las facultades”. Kant afirma en este pasaje que: “En la especie humana, debe sobrevenir alguna experiencia que, en cuanto acontecimiento, indique en esta especie una disposición y una aptitud a ser causa del progreso hacia lo mejor y, puesto que debe ser el acto de un ser dotado de libertad, ser su *artífice*; se puede pretender de un acontecimiento que sea el efecto de una causa dada cuando se producen las circunstancias que cooperan a ello” (cursiva en el original). Citado por Op. cit, Ricoeur, La memoria, la historia, el olvido, p. 396. Hasta ahí la cita de Kant. Ricoeur continúa destacando que: “Esta “historia profética del género humano” se funda en los signos que la historia efectiva proporciona del destino cosmopolita del género humano. La Revolución Francesa fue para Kant uno de estos signos, de los que dice: “Semejante fenómeno de la historia de la humanidad no se olvida””. Ibid, p. 396.

Aparte del intento filosófico kantiano por encontrar un fundamento racional a la evolución progresiva de la humanidad, en el ámbito intelectual alemán de la década del 60´ se destaca el debate entre Löwith y Blumenberg en torno al tema de la secularización moderna, especialmente al controvertido vínculo entre la idea moderna de progreso y la influencia escatológica cristiana. Para Löwith, la teoría del progreso moderno es la modalidad de una escatología secularizada debido a la apropiación de las expectativas precedentes -presentes en las ideas escatológicas- orientadas hacia el horizonte del futuro. En cambio para Blumenberg, la idea del progreso tiene su propia génesis inmanente a la temprana modernidad (no trascendente como es la escatología cristiana), fundamentalmente desarrollada a partir del desarrollo astronómico y de la querrela entre antiguos y modernos. Para este último autor, el vínculo formal (no sustancial) entre la idea de progreso moderno y la dimensión escatológica *no se explica racionalmente* (como lo pretendió la ilustración en general), por lo tanto no es un vínculo inevitable o necesario, sino que se comprende a partir de una traducción funcional que sólo es el resultado de una reacción contingente ante la poderosa influencia de la cristiandad. Teniendo en cuenta este fenómeno de co-determinación -y no el fundamento de la teoría de la secularización basado en la continuidad de una “sustancia” subyacente entre lo escatológico y el progreso moderno-, Blumenberg finalmente busca legitimar la génesis del progreso moderno, y a partir de esta validación, la de la modernidad misma. Ver Blumenberg, Hans: Die Legitimität der Neuzeit. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1997; Bull, Malcolm (coord): La teoría del apocalipsis y los fines del mundo. Fondo de cultura económica. México, 1998; Wallace, Robert M: “Progress, Secularization and Modernity: The Löwith-Blumenberg Debate” en: New German Critique, N° 22, Special Issue on Modernism (Winter, 1981) pp. 63-79.

que se implementaba un rígido sistema de control social que ciertamente quebrantaba ese espíritu ideal, esa confianza depositada en una proyección completamente liberada hacia el futuro. Es en este controvertido escenario que los saberes y haceres de una modernidad en vías de emancipación encontraron en la figura de la *autonomía* una posibilidad efectiva de realización de ese programa teórico. El arte quedó sometido paradigmáticamente a este principio⁸⁶. Alrededor del 1850 acontecieron una serie de transformaciones sociales que pavimentaron un contexto en el que el rol de arte, dentro de este imaginario de progreso y expansión del horizonte de expectativas, resultó ser gravitante para vislumbrar las tensiones intrínsecas que este proyecto portaba en sí mismo. Con la consolidación de la sociedad burguesa, con la tematización del arte de vanguardia como estandarte fundamental para transmitir el imaginario de cambio y progreso social, se establecieron las complejas condiciones que determinaron el itinerario seguido por el discurso del arte y de la historia en las décadas venideras⁸⁷.

⁸⁶ Ver Oyarzún, Pablo: “Arte, vanguardia y vida” en: Arte, visualidad e historia. Editorial Blanca Montaña. Santiago, 1999. p. 63. En este contexto, en el escenario del progreso moderno el arte vive, como sostiene Hans Holthusen, en una crisis permanente de la sociedad burguesa, y por lo tanto, de sí mismo. Ver Holthusen, Hans: “Kunst und Revolution” en: Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee. München. Oldenbourg, 1966. p. 18.

⁸⁷ En torno a 1850 una serie de fenómenos articulan una constelación histórica en la que arte e historia adquieren cada vez más contornos problemáticos. Desde aquí en adelante, pasando por los gravísimos hechos históricos del siglo XX, la encrucijada que envuelve al arte y a la historia será crecientemente indeterminable. Algunos de los hechos históricos que inciden en este nuevo escenario son: las transformaciones radicales introducidas paradigmáticamente por la poesía de Baudelaire en el mundo moderno (como magistralmente lo ha expuesto Walter Benjamin); la pervivencia del nuevo estatus del arte tras la sentencia hegeliana de la “muerte del arte”; la irrupción en 1848 de la tradición de los manifiestos con la proclama del “Manifiesto del partido comunista” de Marx; el surgimiento de la noción de “modernidad” asociada expresamente al arte para evidenciar, siguiendo a Courbet y Proudhon, que el arte era una “expresión de los tiempos”; la consolidación del poder político de la burguesía como sostiene Bürger; la tensa relación entre arte elevado y cultura popular que desde mediados del siglo XIX se hace presente, introduciendo el origen de la cultura de masas moderna; junto con esto, la concepción de una noción de “modernismo”, que según la perspectiva crítica angloamericana, se piensa como un proceso que evoluciona continuamente desde mediados del siglo XIX hasta 1950, y finalmente, la oposición entre el individuo empírico del romanticismo versus el sujeto trascendental ilustrado. Toda estas relevantes transformaciones fraguan un nuevo horizonte de expectativas, determinando desde un primer momento el sitio controversial que le cabe al *arte* dentro de este nuevo marco histórico de inscripción.

2.4 “Misión” social del arte

Antes de la emergencia de la autonomía del arte se generaron las premisas centrales para fundamentar idealmente el estatus del arte en la sociedad moderna. En un primer momento, éste estaba pensado como vehículo del desarrollo social. Según las ideas de Saint-Simon, a partir del cual se comienza a acuñar el concepto de “avant-garde”, el arte debía tener un rol preponderante en la conformación del organismo social⁸⁸. Los artistas se encontraban al mismo nivel que los sabios, empresarios y trabajadores, vinculados con la producción del orden social⁸⁹. Si en un primer momento Saint-Simon veía a la sociedad como una gran máquina operativa bajo las mismas leyes del universo newtoniano, posteriormente, tras la influencia de Rousseau y del primer romanticismo alemán, su pensamiento se orientó hacia una nueva concepción de la sociedad concebida como un proceso histórico⁹⁰. En éste, el rol del artista era fundamental, especialmente como pionero y caudillo del fortalecimiento de los impulsos espirituales de la sociedad, estableciendo un vínculo sustantivo con una misión sacerdotal dirigida hacia el progreso y prosperidad común del género humano⁹¹. Se expresa en este pensamiento prácticamente una concepción religiosa de la historia basada en una noción de progreso que incorpora a las grandes masas, a la vida del pueblo, en razón de la potestad y magnitud del arte. Esta idea se fundamenta en la valoración de su sublimidad expresada en la emanación vital e inmanente de su singular cercanía con el sentimiento y aflicción de la sociedad. En este sentido, el arte tenía como función *anticiparse* en la proyección del desarrollo social, constituyéndose en un sostén esencial para el perfeccionamiento del programa moderno al fomentar igualmente el despliegue de la aceleración presente en su

⁸⁸ En este marco se piensa el concepto de “vanguardia” en su sentido más general, cuyas prácticas artísticas se encuentran muy cercanas con las motivaciones políticas de emancipación social. Dentro de la historia del arte, principalmente europea, se le asigna, como se sabe, una significación más específica a la noción de “vanguardia” asociada a la irrupción de múltiples movimientos que, en las primeras décadas del siglo XX, difundieron los “ismos” por diferentes regiones del planeta.

⁸⁹ Ver Thibert, Marguerite: “Die gesellschaftliche Rolle der Kunst in der Theorie Saint-Simons” en: Literarische Avantgarde. Wiss. Buchges. Darmstadt, 1989. p. 28.

⁹⁰ Ver Egbert, Donald D: “The idea of “Avant-Garde” in art and politics” en: Literarische Avantgarde. Wiss. Buchges. Darmstadt, 1989. p. 46.

⁹¹ En la última fase del pensamiento de Saint-Simon se observa, en su obra “Nuevo cristianismo”, un giro cada vez más acentuado hacia el valor del sentimiento como motor principal de toda reorganización social. El verdadero progreso sólo podía ser desarrollado a través de las fuerzas afectivas, del despliegue de la intuición inexacta y de la fantasía orientada al bien común. Así, la misión del arte se encontraba estrechamente vinculada con la implementación efectiva del reino cristiano en la tierra, donde los artistas eran los portadores de la misión providencial. Op. cit, Thibert, Die gesellschaftliche Rolle..., p. 43.

fundamento intrínseco⁹². En este ámbito es palmario el vínculo entre anticipación (“avant-garde”) y proyección del horizonte de expectativas de la modernidad.

Sin embargo, este tronco común presentó una serie de fisuras que se manifestaron posteriormente. Del pensamiento de Saint-Simon emergieron el marxismo y el comunismo con sus enfoques comunitarios; del pensamiento de Fourier, precursor del anarquismo, el énfasis se orientó hacia el fomento de lo individual⁹³. La misión redentora del arte sufrió de esta manera divergentes proyecciones. Las tendencias que siguieron la influencia de Fourier se volcaron en torno a la importancia del artista, donde éste ya comenzaba a sentirse marginado dentro de la trayectoria seguida por la sociedad burguesa. De este modo, empieza a provocarse un distanciamiento entre los artistas y las premisas basadas en el fin social, cuya consecuencia será decisiva para la expresión de la autonomía artística, en la que el “l’art pour l’art” destaca como su ejemplo más extremo⁹⁴. Las otras corrientes que seguían fieles a las máximas saint-simonianas se encauzaron hacia una concepción comunitaria del arte, donde la noción de obra se mantenía en el foco central, especialmente por su afinidad política con las transformaciones sociales. En este escenario, las posibilidades de los artistas giraban alrededor de tres posiciones fundamentales. La primera, buscaba radicalizar las ideas sociales como agentes de vanguardia, teniendo como conjetura principal, si en este proceso podrían mantenerse siempre en sintonía con la comprensión de las masas, sin caer livianamente en la propaganda que posteriormente emprendió el realismo socialista; otra postura vislumbraba divorciarse de los intereses sociales (como también de la influencia extrema del “l’art pour l’art”), orientándose hacia una dimensión puramente artística de la vanguardia; y una última opción, como la acometida por Wilde, intentaba interesarse en el vínculo social pero manteniendo al arte separado de las ideas sociales⁹⁵. Este problemático contexto dejó, sin lugar a dudas, una huella muy honda para las décadas siguientes. De la noción de “avant-garde” postulada por Saint-Simon derivó, en sus diferentes matices, una concepción del artista comprendida como un miembro decisivo, y por momentos cuasi “iluminado” de la

⁹² Este asunto es muy importante para entender que, en la primera fase del pensamiento de Saint-Simon, el arte estaba estrechamente vinculado con el fortalecimiento de la industria. De hecho para Saint-Simon la industria se ubicaba en el centro de la conformación de la sociedad, conformando ambas esferas un mismo propósito en el desarrollo de la sociedad capitalista. Como se examinará en los capítulos posteriores, a través del recorrido experimentado por la sociedad moderna, especialmente a fines del siglo XX, esta relación mostrará una serie de aporías (que en todo caso, fueron expresadas ya desde mediados del siglo XIX, por ejemplo, en la obra de Baudelaire) que la obra de Bolaño se encargará de poner en primer plano.

⁹³ Op. cit, Egbert, *The idea of Avant-Garde...*, p. 50.

⁹⁴ Theophile Gautier en su primer manifiesto del “l’art pour l’art” ayudó a fortalecer una concepción romántica de los artistas, asociados a una élite que busca expresarse por sí misma, dejando así de ser devotos de sus obras para llegar a un supuesto fin social. Ibid, p. 51.

⁹⁵ Ibid, p. 53.

sociedad⁹⁶; ya fuese como colaborador activo en las transformaciones políticas, al entender el desarrollo comunitario como el fin fundamental de su empresa, o como críticos radicales de la centralidad del poder (influencia de Fourier), con tendencias más bien anarquizantes⁹⁷. O sea, se puede decir que las dos ramificaciones principales de la concepción vanguardista del arte de Saint-Simon fueron la social y la artística. Donde todo este escenario decantó fue en el surgimiento de la “bohemia”⁹⁸. En ella se muestra el inconformismo de un grupo de artistas tanto del gobierno centralizado como también del viciamiento en que habían incurrido muchas prácticas de la vida burguesa. En este sentido, se debe destacar que la influencia de Saint-Simon estimuló directamente el pensamiento del joven Marx, especialmente en sus “Manuscritos económico-filosóficos” de 1844. En ellos se aprecia la importancia de una formación humana verdadera, a través del rol del arte, al permitir la expresión no enajenada del hombre en la organización de la sociedad capitalista⁹⁹. Así, se establece aquí sólo una variación de los temas saint-simonianos que consideran una “sociedad buena” como aquella que procura que el hombre pueda ser un artista en la fase de producción económica.

2.5 “Ruptura” histórica o “falla” geológica de lo moderno

Un elemento fundamental donde el íntimo vínculo entre arte e historia se conjuga cabalmente es el concepto de “ruptura”. Dentro de los cimientos arquitectónicos del discurso histórico moderno examinado en los párrafos precedentes, sobresale una situación peculiarmente ambigua. Ésta refiere a cómo puede concebirse tanto la unidad de la historia como las repercusiones del cambio en base a la ruptura con el pasado. Obviamente aquí se expresa una paradoja intrínseca a este discurso. Un ejemplo ilustrativo de esta disyuntiva se encuentra en el mismo pensamiento de Marx. Ricoeur se pregunta al respecto: “¿puede

⁹⁶ En esta distinción se aprecia la influencia del utopismo romántico y sus fervores mesiánicos. Ver Calinescu, Matei: Cinco caras de la modernidad. Alianza Editorial, Madrid, 1988. p. 104.

⁹⁷ El primer “epílogo” que tuvo esta cosmovisión, en la primera mitad del siglo XX, emanó del surgimiento del “realismo socialista”, en el que los artistas ya no fueron considerados los caudillos de las transformaciones históricas sino que simples subordinados a la planificación central del orden estatal omnipotente.

⁹⁸ Para el surgimiento del campo literario asociado a la emergencia de la “bohemia” parisina, ver Bourdieu, Pierre: Las reglas del arte. Anagrama. Barcelona, 1995.

⁹⁹ Calinescu sostiene que si bien la vanguardia representó la idea más antigua y comprensiva de la modernidad en términos de un concepto lineal e irreversible del tiempo, siendo así una versión de la modernidad radicalizada y fuertemente utopizada, en el ámbito político (lo que se designó como “vanguardia política”) encontró significativas resonancias en el marxismo que se expresa tácitamente en el Manifiesto Comunista de Marx y Engels. Posteriormente, ya con el liderazgo de Lenin adopta explícitamente su homologación con el rol del partido comunista. Éste representa a la vanguardia por antonomasia. Op. cit, Calinescu, Cinco caras de la modernidad, p. 121.

engendrar la unidad de la historia aquello mismo que la rompe?”¹⁰⁰. Para tratar de situar esta problemática, Ricoeur cita la mención que Ruge realiza a Marx: “No podemos continuar nuestro pasado sino rompiendo claramente con él”¹⁰¹. Efectivamente, Marx sostenía que el advenimiento del comunismo sólo podría cambiar la historia de la humanidad, en aras de una *historia universal*, en la medida de que las transformaciones producidas sean de una magnitud tal que toda la historia previa se reduzca a un estadio de prehistoria¹⁰². El tema central que se pone en juego aquí, en estas paradójicas relaciones entre continuidad y ruptura, tiene un sustrato esencial que el mismo Ricoeur se encarga de subrayar:

“con la palabra “ruptura” se apunta hacia una falla que resquebraja desde el interior la presunta idea englobadora, totalizadora, de la historia del mundo. Se puede seguir por la huella los efectos, cada vez más devastadores, de esa falla”¹⁰³.

En efecto, esta “falla” o “fisura” que resquebraja desde “dentro” la concepción moderna de la historia, y que en la noción de “ruptura” sale a la luz, evidenciando todo su potencial de sentido, es un leitmotiv que atraviesa gran parte de la obra de Bolaño. La aproximación a la obra “2666”, realizada en esta presentación, intentará mostrar su operatividad¹⁰⁴. Sin embargo, desde ya se aprecia que el arte moderno, aunque más específicamente por su misma carga semántica, el arte de *vanguardia*, será el sensor privilegiado para mostrar las tensiones que esa “falla” conlleva dentro del curso histórico incardinado en los conflictivos acontecimientos del siglo XX¹⁰⁵. La vanguardia, en este sentido, como núcleo neurálgico del programa moderno, evidencia la retórica de la ruptura y del corte histórico en su salto hacia el futuro, hacia lo nuevo y desconocido¹⁰⁶. En el afán de

¹⁰⁰ Op. cit, Ricoeur, La memoria, la historia, el olvido, p. 403.

¹⁰¹ Ibid, p. 403. Citado de Koselleck, de su libro “La experiencia interior”.

¹⁰² Ibid, p. 403.

¹⁰³ Ibid, p. 401.

¹⁰⁴ Como se examinará posteriormente con más detalle, la noción de “falla” deja entrever una carga semántica asociada a la topología, a los estratos geológicos que el mismo término alemán “Geschichte” connota en sí, donde se enfatiza la noción de superposición de capas tectónicas, posibilitando con esta etimología la conceptualización de una dimensión “*subterránea*” consustancial a ella. En el análisis de “2666” se intentará escarbar lo que tentativamente subyace a esta dimensión “subterránea”.

¹⁰⁵ Calinescu apunta directamente a lo mencionado por Ricoeur, al ver en la “falla” inaugurada con la Revolución Francesa, con sus indiscutibles alusiones políticas, las constantes repercusiones que se asentarán posteriormente en la temática de la guerra civil revolucionaria. Op. cit, Calinescu, Cinco caras de la modernidad, p. 108. En efecto, los fenómenos vinculados a las aventuras revolucionarias de la segunda mitad del siglo XX serán, como se analizará, tema central de lo narrado tanto en “Los detectives salvajes” como en “Estrella distante”.

¹⁰⁶ Como lo menciona Miguel Valderrama: “la ilusión de enmarque, de encuadre y desencuadramiento del marco de la modernidad era, quizás, el núcleo íntimo que animaba el proyecto de la razón moderna, y que autorizaba no sólo una retórica de la ruptura y del corte histórico, sino que representaba además las energías utópicas de la modernidad como un salto hacia el futuro, como un singular paso hacia afuera, siempre concebido como un paso hacia adelante, hacia lo desconocido y extraordinario”. Valderrama, Miguel: Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias. Editorial Palinodia. Santiago, 2008. p 137. En esta

concretar efectivamente las “expectativas” del horizonte de lo moderno, de encarnarlas en la vida misma, se lleva a cabo, paradójicamente, su mayor afirmación desde su negación. Esta idea implica dejar de considerar al horizonte de expectativa como una mera representación o imaginario de un futuro utópico para lograr efectivamente su “inserción” plena en la vida cotidiana; agencia concreta de su “ruptura”. No obstante, la vanguardia, precisamente por su fascinación frente a la “ruptura”, fue uno de los movimientos artísticos que más interés desplegó por la historia tanto de su registro pasado como asimismo de su proyección futura¹⁰⁷. De toda esta problemática se observa que la vigencia implícita del horizonte de expectativas se sustentaba incorporando básicamente la idea de “ruptura” como dispositivo irrenunciable de su posibilidad histórica. En consecuencia, una de sus principales exteriorizaciones se estableció en la dimensión experimental del sujeto moderno, es decir, en una práctica anhelante de experimentación creciente, expresando así su autointensificación que llega incluso al extremo del “derecho a la destrucción”. En este carácter, los límites de la ruptura van aparejados teóricamente con los umbrales de la destrucción, de la experimentación y de la vanguardia¹⁰⁸. En la modernidad se puede reforzar esta dimensión, pues no existe ya un código hegemónico-trascendente, sino más bien, si se pudiese expresar así, un constante ejercicio de “embriaguez” inmanente (por su repliegue incesante sobre sí mismo), expuesto en la actualización latente del anhelo de ruptura, en el afán de encarnar vigorosamente la llamada “cultura de la vivencia”¹⁰⁹. Ciertamente que en base a estos supuestos, el horizonte de

cita se alude a la “ilusión de enmarque” justamente como el esfuerzo de querer inscribirse *en* la historia; de lograr aunar el horizonte de expectativas de lo moderno con el marco de experiencias sociales subyacentes. Este horizonte, proyectado desde el inicio de esta nueva concepción de la historia, tendrá como norte, a medida que se penetra en el siglo XX, la intención de “encarnarse” en “lo real”, de insertarse efectivamente en la realidad histórica. Como arguye Žižek, siguiendo a Badiou y su famosa sentencia de la “pasión de lo real” entendida como el esfuerzo desesperado (e infructuoso) de “asir” lo “real” que movilizó a todo el siglo XX, paradigmáticamente ejemplificado en el arte de vanguardia: “En contraste con el siglo XIX, lleno de proyectos e ideales utópicos o “científicos”, de planes para el futuro, el siglo XX se ha atrevido a enfrentarse a la cosa en sí, a realizar directamente el añorado Nuevo Orden”. Žižek, Slavoj: Bienvenidos al desierto de lo real. Akal. Madrid, 2005. p. 11. Precisamente, la “ilusión de enmarque” se expresa en esta intención de enfrentarse “directamente” con “lo real”, es decir, fusionar arte y vida como pregonaba el bullado lema vanguardista.

¹⁰⁷ Raymundo Mier sostiene que la vanguardia porta en sí, en el seno mismo de su definición categorial, un *gesto de ruptura* más que una ruptura propiamente tal. El gesto de la vanguardia es justamente el de lo *nuevo*, el de la pasión por lo singular. Según Mier, este estatuto del gesto es lo que establece el sentido *histórico* de la vanguardia, sin ir aparejado necesariamente con la praxis artística propiamente tal. Así, para ejecutar este gesto, la vanguardia debe necesariamente tener plena conciencia histórica del pasado (incluso más que otros movimientos artísticos). Ver Mier, Raymundo: “Modernidad y vanguardia: urgencia y figura” en: Modernidad, posmodernidad y vanguardias. Fundación Vicente Huidobro. Santiago, 1993. En el sentido opuesto, o sea en favor de su proyección futura, Badiou argumenta que ésta se manifiesta principalmente a nivel de su “retórica proyectiva” materializada en los manifiestos vanguardistas. Este formato genérico sería el encargado de establecer, simultáneamente con la puesta en escena del discurso de la “ruptura” orientado al presente, la conformación de un *futuro ficticio* que no sería más que el asentimiento más elocuente, y quizás más ostentoso, del horizonte de expectativas de lo moderno. Ver Badiou, Alan: Das Jahrhundert. Diaphanes. Zürich-Berlín, 2006. p. 170.

¹⁰⁸ Ver Sloterdijk, Peter: Experimentos con uno mismo. Pre-textos. Valencia, 2003. p. 35.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 35.

expectativas se va desplazando (expandiendo) en la medida que el arte de vanguardia se relaciona estrechamente con la producción de futuro, aunque sea desde su posibilidad siempre *inestable*, puesto que el gesto de la ruptura siempre “yace” en un terreno movedizo; en otras palabras, en un espacio dilemático que desnuda no sólo la idealización de su expresión utópica, sino también la invaginación de ese mismo ideario en el traslucimiento de las fuerzas *subterráneas* que resplandecen a través de la mencionada “falla geológica”, desde la cual la figura conceptual de la vanguardia permite asomar, ambivalentemente, la condición abismática presente en la médula misma del discurso histórico moderno¹¹⁰.

Uno de los factores centrales esgrimidos del discurso histórico moderno es su factibilidad. Esta noción imprime un sentido fundamental para comprender la potencialidad semántica que tiene *en sí misma* esta cosmovisión histórica. El “hacer (la) historia” se relaciona, como se sugirió, con el patrón *poiético* subyacente a la inercia con la que el horizonte de expectativas se ha ido alejando de los espacios de experiencias del pasado. Donde esta dimensión poiética encuentra su terreno fértil para un trabajo ficcional desde el campo de la literatura, como es el que emprende la obra de Roberto Bolaño, es precisamente en la condición de “ruptura”; en este vulnerable “adentro” (o interior) que aludía Ricoeur como posible traza del efecto devastador que la concepción universalizadora de la historia ha arrastrado consigo desde sus inicios. Esta fertilidad está determinada ciertamente por su inestabilidad. El “hacer (la) historia” encuentra teóricamente en el arte de vanguardia el potencial más sobresaliente para efectuar esta constitución poiética de la historia, por ser esta categoría estética el intento más radical de fusionar arte y vida, al “insertar” el arte -subsumiéndolo dialécticamente- “en” el devenir concreto, cotidiano, de la historia. En este sentido, la expectativa, como elemento concomitante del despliegue de la representación, se coteja críticamente, irreductiblemente, frente al espacio de experiencia de la vida misma. En esta problemática, fundamental para comprender la *dynamis* de la vanguardia, se testimonia un inevitable “*punto de fuga*”, es decir, una práctica nunca del todo transparente como en teoría podría suponerse.

La factibilidad de la historia, este “hacer (la) historia”, basa tanto su inestabilidad como su riqueza semántica en no poder tomar distancia de sí misma por tener una lúcida (aunque, como se verá, también “enceguecedora”) conciencia de estar “en” la historia o, más

¹¹⁰ Como se indicó, estas relaciones de sentido serán desarrolladas en el análisis de “2666”, donde las nociones de “ruptura” y “dimensión abismática”, asignadas al discurso histórico moderno, revelarán específicamente su carga semántica.

bien, “ser” la historia¹¹¹. De esta manera, no se puede si no absorber esa distancia del pasado, a diferencia de las épocas premodernas en las cuales todo su horizonte de sentido giraba en torno a un “mundo” que ya tenía inscrito su sentido, como en la dimensión simbólica del chamanismo o en la alegórica del mundo medieval. En el escenario moderno, el “hacer (la) historia” faculta caer en la “tentación” de sobreestimar el rol protagónico de ella. Como se mencionó en relación al papel jugado por el artista dentro de la concepción de Saint-Simon, se estaba muy cerca en ella de presumir la condición de “héroes”¹¹², emparentándose en cierta forma con una tradición proveniente desde la noción de “genio” kantiana y sus derivaciones en el romanticismo alemán. En el siglo XIX, alrededor del ambivalente estatus del artista, por un lado marginado socialmente pero por otro depositario de esta excelsa tradición, se determinó el abanico total de sus posibilidades de realización, abarcando desde las posturas más edificantes, social y moralmente hablando, hasta las expresiones más sórdidas cercanas a una noción profana de lo que frecuentemente se ha designado como el “mal”¹¹³. Bolaño fue muy consciente en este ámbito de la tradición del artista moderno, primordialmente desde la encrucijada histórica estrenada con la poética de Baudelaire. La cuestión de fondo aquí, en base a los presupuestos examinados de la génesis del discurso histórico moderno, radica en la existencia de un misterio, de un estado enigmático basal, entre la personalidad del “genio” (tanto artístico como histórico) y el tiempo histórico vivido. Al respecto Ricoeur cita a Koselleck:

“la ciencia histórica choca con el misterio de la personalidad. Son individuos, hombres los que hacen la historia (...) Esta grande y heroica verdad será siempre innegable; pero que estos hombres parezcan ser los hombres que se necesita en el momento preciso, eso seguirá siendo por siempre un misterio para nosotros simples mortales. El tiempo forma al genio, pero no lo crea”¹¹⁴.

Este enigma tiene que ver finalmente, dentro de los presupuestos eurocéntricos gestados con la modernidad histórica, con la noción de “creación”; con la dimensión poética constitutiva a esta concepción de la historia. Esta sublime caracterización será fuertemente

¹¹¹ Como es sabido, los fundamentos filosóficos de esta premisa fueron desarrollados detalladamente por Heidegger. Para él, la “historicidad” se fundamenta en la “facticidad” del Da-sein, de la existencia humana. Esta noción es una categoría originaria del ser, en el sentido de que la “apertura” del ser es una manifestación constitutiva de su historicidad, es decir, no es una cualidad “agregada” a éste.

¹¹² Noción que fructíferamente Carlyle desarrolló a partir de la significativa influencia saint-simoniana en tierras inglesas. Op. cit, Egbert, *The idea of Avant-Garde...*, p. 57. Esta noción es contravenida radicalmente por Benjamin en relación al nuevo héroe de la ciudad moderna. En este contexto, esta noción pierde totalmente su aura edificante y se encarna ejemplarmente en los nuevos sujetos de la modernidad que, como el poeta y el artista, viven llenos de padecimiento y pobreza, asemejándose más bien con el obrero asalariado que trabaja bajo condiciones alienantes. Es en este escenario donde según Benjamin se genera el héroe trágico de las masas. Ver Benjamin, Walter: “Lo moderno” en: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus. Madrid, 1987.

¹¹³ Ver Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*. Beck. München, 2011.

¹¹⁴ Op. cit, Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 397. Esta cita de Ricoeur es a su vez una cita de Koselleck de la fórmula de Treitschke.

puesta en tela de juicio por la obra de Bolaño a través de una ácida crítica a los protagonistas de las obras del corpus, representantes emblemáticos del arte de vanguardia.

2.6 Aventura revolucionaria en América Latina: última versión de universalidad

La “ruptura” histórica decantó en el siglo XX en los fenómenos revolucionarios que caracterizaron sus primeras décadas. La revolución materializó de la forma más concreta el imaginario del discurso histórico expuesto. Si en el siglo XIX se desarrolló el positivismo y la fe en el progreso científico y tecnológico, que hasta el día de hoy reinan bajo la tutela del modelo (neo)liberal en el diseño socio-económico dominante, a pesar de sus radicales cuestionamientos desde los horrores de la primera mitad del siglo XX, la revolución marxista fue el otro gran bastión por el cual las diferentes regiones del mundo anhelaron ingresar, en pos de una nueva humanidad, de una sociedad más justa, en el *curso* de la corriente histórica universal¹¹⁵. Justamente, Marx consideraba a la historia como la dimensión original del hombre en la que éste podía desarrollar toda su capacidad de producirse esencialmente como individuo universal. En la historia, bajo esta concepción, la praxis humana resulta ser la actividad concreta determinante de la esencia y origen del hombre. Así, la historia pertenece a la naturaleza más inherente de éste, al configurarse como el lugar de pertenencia del hombre para sí mismo¹¹⁶. Esta forma de pertenecer a la historia y de ésta competir al hombre fue uno de los axiomas que más hondamente caló en el móvil de la factibilidad histórica, del “hacer la historia”, en el seno de los movimientos revolucionarios de izquierda desde fines del siglo XIX. En este sentido, el pensamiento marxista encarnaba por antonomasia la escisión moderna generada por la abrupta brecha entre memoria y olvido o entre el progreso lineal y un estado de anterioridad prácticamente “prehistórico” para esta forma de comprensión histórica. La cuestión axial de esta coyuntura es que para lograr esta historia universal se necesitaba desplegar la “episteme eurocéntrica”, corporizada fundamentalmente en la actividad emancipatoria de la burguesía, a todos los rincones del globo para, tras su asentamiento, aspirar a su posterior derrocamiento mediante la dictadura del proletariado. Esta disposición de concebir la emancipación revolucionaria, como se sabe, en las últimas décadas

¹¹⁵ Wallerstein menciona que tanto el marxismo ortodoxo, defensor de la revolución proletaria generalizada de la sociedad burguesa, como el pensamiento clásico liberal forman parte del mismo tronco común de la teoría del progreso ilustrado y de su concepción de la linealidad histórica. Ver Wallerstein, Immanuel: Análisis de sistema-mundo: una introducción. Paidós. Barcelona, 2006. p. 34.

¹¹⁶ Op. cit, Agamben, Infancia e Historia, p. 144-145.

del siglo XX fue muy rebatida por pensadores poscoloniales que enfatizaron en ese proceso la exclusión de las diferencias culturales de las regiones periféricas, acentuando su condición de subalternidad¹¹⁷.

Durante el siglo XX el proyecto marxista fue, con todas sus paradojas y formas particulares de asimilación, una apuesta concreta por instaurar el sueño revolucionario como efectivamente se intentó materializar en algunas regiones del orbe. Dentro de sus últimos vestigios llamativos se destacan las guerrillas latinoamericanas de las décadas del 60' y comienzos de los 70'¹¹⁸. De las complejidades intrínsecas de esta época radica parte del interés que esta temática despierta en la obra de Bolaño, siendo uno de los asuntos cruciales abordado en el escenario histórico de sus obras.

Sin embargo, no sólo el enfoque marxista ortodoxo destaca como forma concreta de ejecución de este programa histórico, sino desde el plano teórico, también la reflexión benjaminiana de la historia, vinculada igualmente al programa del materialismo histórico, aporta una mirada sustantiva para calibrar, desde otro ángulo ciertamente, los alcances y cuestionamientos que conlleva el discurso histórico moderno en sí mismo. En sus "tesis sobre el concepto de la historia" se establece una dura crítica a la concepción del tiempo homogéneo y vacío representado por la socialdemocracia y el historicismo¹¹⁹. Su noción de la historia no se apega al principio de un tiempo lineal irrestricto, sino más bien a un "estado de la historia"

¹¹⁷ La referencia de la copertenencia del marxismo a la misma matriz ilustrada eurocéntrica aludida por Wallerstein (cita 115) es profundizada por Ramón Grosfoguel. Para este autor, el marxismo quiso salvar el discurso moderno malogrado con la segunda guerra mundial, pues se pensaba que ese fracaso sólo incumbía al capitalismo burgués y no a la modernidad eurocéntrica en su conjunto. Bajo esta premisa, el marxismo sólo sería una suerte de "relevo" de una misma matriz epistémica implantada en diferentes realidades culturales del globo, padecientes de la condición asimétrica y subalterna de la colonialidad, en la que la raza y la lógica de acumulación capitalista (bajo la noción de "colonialidad del poder" introducida por el sociólogo peruano Anibal Quijano) son elementos constitutivos del orden impuesto en el denominado "sistema-mundo". Ver Grosfoguel, Ramón: *Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality* en: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 1(1). University of California, Berkeley, 2011.

Sin embargo, se debe constatar que estas críticas al Marx "moderno" apuntan principalmente a sus trabajos en torno a "El capital", pues en sus últimos años de vida su pensamiento se abrió a rechazar una noción de la historia universal basada en la destrucción de la propiedad comunal de la Europa occidental, dejando así a otras regiones del globo, como por ejemplo a Rusia, liberadas de esa unilateral concepción moderna de la historia universal. Ver Hardt y Negri: Commonwealth. The Belknap of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 2010. p. 88-89.

¹¹⁸ En estos ejemplos se manifiesta concretamente lo que se mencionó anteriormente. En efecto, Dussel arguye claramente que los proyectos revolucionarios de izquierda, entre los que destacan las luchas guerrilleras en América Latina, fueron simplemente "ecos" periféricos de la superioridad de la cultura occidental. Ver Dussel, Enrique: "Worldsystem and Transmodernity" en: *Neplanta: Views from South* 3.2. Duke University Press, 2002. p. 232. En esta misma línea argumentativa, Mignolo aduce que las alternativas socialistas en el mundo subalterno no hicieron la distinción entre el proceso de emancipación europeo y el de liberación colonial. Ver Mignolo, Walter: "The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference" en: Coloniality at large. Latin America and the Postcolonial Debate. Duke University Press. Durham-London, 2008. p. 231-232.

¹¹⁹ Ver Benjamin, Walter: "Über den Begriff der Geschichte" en: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Vol I, Frankfurt am Main. 1974.

(donde el “estado de excepción” es la regla) en el que el acontecimiento fundamental está “sucediendo” siempre como promesa mesiánica. Efectivamente, no existe en este pensamiento una meta proyectada sobre un futuro incierto, sino una revelación constante, presente en forma latente. La conciencia revolucionaria se piensa, por consiguiente, como la irrupción súbita que fisura el “continuum” de la historia, donde el “tiempo-ahora” (Jetztzeit) faculta la detención mesiánica del acontecer al reunir la historia de la humanidad en su *conjunto*¹²⁰. Esta otra importante fundamentación de la historia eurocéntrica (universal) afirma el potencial revolucionario desde otro ángulo analítico, donde la focalización no está puesta en el horizonte de expectativas del futuro, sino en el acontecimiento mesiánico que, en vez de ser una proyección hacia el porvenir, se convierte en una *suspensión* inclinada hacia el espacio de experiencias del pasado. En esta argumentación, el principio de esperanza de lo moderno paradójicamente no está orientado hacia la expectativa venidera sino hacia la experiencia pretérita¹²¹. Aunque claramente la posición benjaminiana es eminentemente crítica al paradigma del progreso moderno y su fascinación por la expectativa futura, no deja de todos modos de estar articulada en función de una comprensión abarcadora, universal, de la experiencia histórica que omite las diferentes realidades culturales y la especial forma de historización que éstas conflictivamente han experimentado en su “inevitable” vinculación (tanto anhelada como forzada) con las premisas esenciales de la modernidad eurocéntrica.

Si se pudiese plantear un breve bosquejo del itinerario del discurso histórico moderno, se diría que desde la escatología cristiana premoderna, donde la “historia” se encontraba supeditada al mundo de la iglesia, se transita hacia un mundo moderno en el que la historia encuentra como principal correlato al estado (Hegel). Posteriormente, se llega hasta las postrimerías del siglo XX en donde en vez de alcanzar la utopía marxista de una sociedad sin

¹²⁰ En este planteamiento vuelve a resonar, con otro enfoque ciertamente, la aseveración planteada por Ricoeur sobre la subyacencia de una *fisura* o *ruptura* intrínseca al “interior” mismo del nuevo paradigma de la historia moderna. Quizás en este mismo nivel argumental, la concepción benjaminiana puede recobrar todo su potencial de sentido. Por cierto, este espacio será un “campo exploratorio” por el cual, a partir de los predicamentos establecidos por esta presentación, se deslizarán los principales móviles examinados en esta interpretación de la obra de Bolaño.

¹²¹ En relación a este mismo punto de vista apuntan las consideraciones de Visconti que aprecian con gran lucidez, en medio de la batahola marxista por la lucha de clases, que en “lo nuevo” no existía realmente una panacea asegurada del porvenir. Como lo menciona Casullo: “En el caso del film de Visconti vemos como su película (“El gato pardo”) relata los cambios de época desde una indagación cultural de la modernidad que desmorona “objetivas” lecturas económicas marxistas de clases. El realizador demoniza la historia al descifrar el mal en lo nuevo. Efectivamente, el film se anacroniza, se descentra del utopismo político representado en este caso por lo burgués triunfante, para develar de manera nostálgica que *la pérdida de futuro se verificó desde el principio del sueño moderno*. El pasado emerge entonces no como un tiempo que enmudece, sino como lo que anunciará todos los destinos. La mirada artística se desprende de la verdad secularizada, del mítico “avance” de la historia, del porvenir como tiempo guía, para resaltar la vigencia del pretérito como lo que moldea oscuramente cada novedad del presente”. Casullo, Nicolás: “Las vanguardias políticas de los 60’, marcas, destinos y críticas” en: *Revista de crítica cultural* 28. Santiago de Chile, Junio 2004. p. 4-5.

clases, se arriba más bien, a una nueva época histórica dominada por el mercado globalizado. El quid en este sentido es el cuestionamiento del discurso histórico en tanto proyección hacia el futuro, en base a la temporalización de la historia, según la emancipación del horizonte de expectativas bajo la forma de la experimentación moderna¹²². La transformación emprendida por esta ruta histórica estableció un macromodelo cultural global, determinado fundamentalmente por su virtualización, debido a la implementación de una idea de globalización caracterizada, en su nivel hegemónico, por la creciente tendencia a la saturación de los contextos, de los marcos históricos de inscripción, ya sea desde el punto de vista de una completa integración de los mercados o desde una expansión planetaria de las comunicaciones. En ambas modalidades lo que reaparece es la relevancia de una perspectiva crítica de la espacialidad global¹²³. El punto de fondo de todas estas premisas es que sólo adquieren su justo sentido a partir de un adecuado proceso de rehistorización. O sea, esta nueva revalorización de la espacialidad o topografía cultural sólo puede advenir tras el fracaso del modelo de comprensión temporal de la historia¹²⁴. Y como mencionaba Osborne, faltaría una última fase en el diseño de conformación de la “Neuzeit” (modernidad) y ésta sería justamente la de su deconstrucción, o sea, el desmantelamiento de la dimensión eurocéntrica del colonialismo, como lo han visibilizado las corrientes poscoloniales y decoloniales de América Latina, que exige rearticular la fundamentación temporal de la historia en función de su antigua espacialidad aunque completamente resemantizada¹²⁵.

¹²² Mignolo enfatiza expresamente en este asunto que “tiempo” e “historia” han constituido la esencia de la cosmología de la ideología político-secular consolidada en el siglo XIX, tanto en la forma del liberalismo y el conservadurismo como también en la del socialismo. Sin embargo, su matriz primordial viene configurada desde el imaginario cristiano. Op.cit, Mignolo, "The Geopolitics of Knowledge...", p. 235.

¹²³ Sin embargo, se debe destacar que ya en las primeras décadas del siglo XX existían pensamientos críticos que apuntaban a la importancia de la espacialidad en el seno del paradigma de la temporalización moderna. Uno de los más representativos es, sin lugar a dudas, la obra benjaminiana, en la que se realza ejemplarmente una espacialización del pasado en torno al surgimiento de la ciudad moderna. Ver Kranz, Isabel: Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte. Wilhelm Fink. München, 2011. También Foucault, Levi-Strauss y tantos otros ya desde mediados del siglo XX abogaban por una “arqueología de la modernidad”.

¹²⁴ Ver Borsó, Vittoria: “Grenzen, Schwellen und andere Orte “...La Geographie doit bien etre au coer de ce dont je m’occupe“ “ en: Kulturelle Topografien. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart-Weimar, 2004. Precisamente, Borsó destaca, desde la misma tradición crítica europea, la importancia del *espacio* como constelación emergente e inestable de la modernidad histórica. Foucault ya advertía que la importancia de la dimensión temporal era dominante para el siglo XIX y que la topología lo era para el siglo XX, puesto que la noción de espacio del siglo XIX estaba profundamente permeada por una condición hegemónica e imperialista que no desplegaba su movilidad consustancial asociada a la revelación de las constelaciones de poder que hacen de la topología un decisivo instrumento epistémico. Así, para Foucault, los espacios son constelaciones históricas discontinuas. Con este supuesto se establece una ácida crítica al proyecto de modernización occidental basado en la “civilización pro-gresiva” de la humanidad.

¹²⁵ En concordancia con esta premisa, las reflexiones que provienen del campo de las ciencias sociales desde la década de los 70` muestran una nueva comprensión de este panorama global. El análisis del “sistema-mundo” emprendido por Immanuel Wallerstein redefine una nueva forma de comprensión de la múltiple realidad histórica (de disímiles formas político-culturales) constituida desde su inseparable soporte *espacio-temporal*. Op. cit, Wallerstein, Análisis del sistema-mundo, p. 32. De la lectura crítica de este nuevo enfoque se sitúa en primer plano la problemática espacial, donde el fenómeno del colonialismo resulta un hecho *inocultable*. En este

En la obra de Bolaño se escenifica, desde el contexto histórico de los 90', los diferentes recovecos, entresijos y espacios de tensión que esta matriz histórica expone en su camino al siglo XXI, donde arte e historia devienen protagonistas de un diagnóstico común de la realidad contemporánea.

mismo sentido se orienta Mignolo al destacar la importancia del análisis del sistema-mundo como forma eficaz de *visibilizar* la espacialidad de la historia occidental en la que la modernidad ha puesto el acento fundamentalmente en la experiencia histórica europea, dejando de lado otras regiones del globo como paradigmáticamente lo expuso Hegel en su filosofía de la historia. Op. cit, Mignolo, "The Geopolitics of Knowledge...", p. 228.

3. “Los detectives salvajes”: búsqueda de una historia perdida

3.1 Sinopsis del argumento

La obra “Los detectives salvajes” narra la historia de un grupo de jóvenes poetas radicados en el DF mexicano en la década de los 70’. La novela se compone de tres partes. En la primera y tercera parte, a partir de los apuntes del diario de vida del narrador, Juan García Madero, se describe el marginal ambiente en el que se mueven estos jóvenes pertenecientes al grupo poético llamado “Real Visceralismo”. Al final de la primera parte, los protagonistas, Arturo Belano y Ulises Lima (los llamados “detectives salvajes”), junto al narrador y a la prostituta Lupe, deciden escapar del DF tras la persecución sufrida por Lupe por parte de su “padrote”. Esta huida se transforma repentinamente en la búsqueda por los diferentes rincones del desierto de Sonora de la mítica poetisa Cesárea Tinajero, altamente estimada por Belano y Lima. En la segunda parte, la estructura de la novela cambia radicalmente. Esta sección se compone de una serie de testimonios de diferentes personajes que tuvieron algún tipo de vínculo con los detectives salvajes. En ella se puede apreciar el itinerario seguido por los protagonistas junto con las transformaciones histórico-culturales de las dos décadas siguientes. La tercera parte del texto retoma la descripción del diario de vida de García Madero en el que se cuenta que luego del encuentro de Cesárea en Sonora, tras un confuso accidente, donde están involucrados los mismos detectives salvajes, la mítica poetisa es asesinada. Finalmente, Lima y Belano deciden seguir el viaje juntos y García Madero se queda junto a Lupe deambulando unos días más por los fantasmales pueblos del desierto.

3.2 Macroestructura y temporalidad en “Los detectives salvajes”

Esta novela ha sido una de las obras de Roberto Bolaño más destacadas por la crítica y el público. No sólo los reconocimientos internacionales avalan esta distinción, sino también, para quienes se han internado pormenorizadamente en su obra literaria, la significación estratégica que esta obra representa dentro de su proyecto narrativo. Dentro de la infinidad de temas que presenta, exhibe un proceso de historización, especialmente en el ámbito latinoamericano, de las relaciones entre literatura y modernidad. Ambos elementos expresan relaciones dilemáticas en su mutua interconexión a lo largo de la obra, incidiendo

directamente en la producción de sentido del texto. Una comprensión de la literatura no puede ser independiente de una contextualización histórica de las transformaciones y paradojas que la modernidad ha expuesto paradigmáticamente desde el escenario latinoamericano durante el siglo XX y comienzos del XXI. Como asimismo, una comprensión de la modernidad encuentra en la reflexión metaliteraria uno de los dispositivos privilegiados para cuestionar sus principales horizontes de sentido.

Esta dimensión histórica se sustenta expresamente desde la macroestructura de la obra. Existe en ésta una detallada datación cronológica que abarca las últimas décadas del siglo pasado. La obra misma se publica en el año 1998 aún dentro de las resonantes oleadas del paradigma cultural de la posmodernidad, donde una de sus principales orientaciones temáticas en el campo teórico y filosófico fue el cuestionamiento de los fundamentos centrales del pensamiento occidental, principalmente desde la génesis del proyecto moderno originado en la ilustración europea. En este sentido, se expresa una crítica radical de los marcos históricos de inscripción, o sea, de los sustratos culturales en los cuales los diferentes movimientos literarios a lo largo del siglo XX levantaron los fundamentos medulares de sus prácticas estético-políticas. Esta crítica está condicionada, precisamente, por las transformaciones que la modernidad desarrolló en este proceso de historización.

Desde un escenario marcado por los proyectos revolucionarios europeos, por los intentos de fundar un nuevo hombre y una nueva humanidad, cuyo primer foco, en la primera mitad del siglo XX, estuvo asentado en Europa, se transitó a un bastión de lucha en el campo latinoamericano, principalmente en la segunda mitad del siglo XX, derrumbándose posteriormente con las dictaduras latinoamericanas del Cono Sur y con la emergencia del nuevo marco histórico de la globalización¹²⁶. Este proceso histórico ha sido representado también por las diferentes orientaciones reflejadas en el arte y la literatura. Ejemplo de esto fueron las pugnas entre cosmopolitización y nacionalismo de los movimientos vanguardistas de comienzos del siglo XX, los proyectos revolucionarios de los 60', y finalmente el modelo global que, desde la década de los 90', ha exhibido con mayor nitidez su hegemonía

¹²⁶ Obviamente una mirada panorámica que quisiese abarcar todos estos hechos históricos es muy problemática por las asincronías y asimetrías presentes dentro de los mismos continentes, de acuerdo a los diferentes grados de desarrollo del proyecto moderno. Así, por ejemplo, mientras Rusia avanzaba en la revolución proletaria hacia la institucionalización de un totalitarismo comunista, Alemania e Italia establecieron totalitarismos fascistas; y Francia en la década del 30' exhibió una crisis radical de su sistema democrático. Por otro lado, desde el escenario latinoamericano, México inauguraba una de las primeras revoluciones contemporáneas que después se institucionalizó en el Partido Institucional Revolucionario (PRI), mientras los países de Centro América y el Cono Sur experimentaron una variopinta gama de procesos revolucionarios abortados por las dictaduras militares de la década del 70'.

planetaria. La obra de Bolaño muestra, de esta manera, una predilección por los cruces, tensiones y aporías que establece el vínculo entre literatura occidental e historia “moderna” tanto universal como latinoamericana (o, más bien, el problemático resultado del cruce de ambas).

Además de establecer el marco histórico de inscripción propio de “Los detectives salvajes” que, como la crítica lo ha mencionado copiosamente, designa el itinerario biográfico del mismo autor, la obra se instala desde el horizonte de los 90’, estableciendo una mirada retrospectiva de los hitos fundamentales del siglo XX, básicamente en México y Latinoamérica. Esta dimensión recapituladora resalta claramente una concepción rehistorizadora y renarradora, principalmente de los movimientos de vanguardia y posvanguardia. Esta inclinación expresa una postura crítica frente a los diferentes proyectos estético-políticos que fundaron el imaginario de esas prácticas artísticas mediante una relectura del discurso histórico moderno asimilado, estructuralmente, en la misma formación de las repúblicas latinoamericanas. Este discurso ciertamente exterioriza sus paradojas y asimetrías cuando se incorpora a su original marco histórico europeo la heterogénea realidad latinoamericana. De este modo, Bolaño intenta inscribir críticamente el contexto histórico del Estridentismo, las pugnas entre la hegemonía de Octavio Paz y los poetas campesinos, los intentos de un arte comprometido y revolucionario y, finalmente, el declinar de un concepto de literatura subsumido bajo los dictámenes del mercado editorial globalizado. Dentro de este amplio marco de historización, “Los detectives salvajes” sitúa la acción, como se dijo, de un grupo de jóvenes contestarios y marginales que, a mediados de los 70’, intentan refundar el espíritu vanguardista de comienzos de siglo encarnado, en el contexto mexicano, en el movimiento estridentista.

La primera parte de la novela denominada “Méxicanos perdidos en México (1975)” muestra el proceso de descontextualización histórica de un singular grupo de jóvenes poetas. Más allá de la búsqueda y errancia existencial propia de su juventud, se trasluce en la inscripción de la fecha “1975” una precisa dimensión de sentido que no puede ser comprendida completamente si sólo se consideran las peripecias de sus vidas juveniles. Se debe más bien articular junto a esta caracterización una herramienta conceptual distintiva para releer y renarrar las premisas que están detrás del arte de vanguardia, teniendo en cuenta su rol privilegiado dentro de los patrones rectores de la modernidad. En este sentido, como se analizará, modernidad y vanguardia configuran un núcleo temático que precisa de su historización para dimensionar y esclarecer su sentido específico. La segunda parte de la

novela llamada “Los detectives salvajes (1976-1996)” es una puesta en escena de la obra en su conjunto. No sólo por llevar el mismo nombre de la novela, sino también por presentar una estructura ficcional que efectúa un desmontaje de la unidad narrativa construida entre la primera y tercera parte de la obra, exponiendo una polifonía de voces y discursos disímiles. En este lugar se ingresa en una cronologización temporal detallada que abarca dos décadas, desde 1976 hasta 1996, permitiendo así introducirse en las grandes transformaciones epocales que surgen desde los 70’. Esta datación cronológica será un elemento crucial para delinear la historización mencionada. A medida que se ingresa en el escenario de la globalización se llevará a cabo, a contrapelo, una creciente rehistorización de los fenómenos históricos determinantes del marco histórico de inscripción de las vanguardias mexicanas y del espíritu revolucionario de las primeras décadas del siglo XX, asociado evidentemente a las repercusiones de la revolución de 1910. Finalmente, la tercera parte designada “Los desiertos de Sonora (1976)” narra el epílogo del diario de vida del narrador de la primera parte, estableciendo una específica topologización¹²⁷ del escenario narrativo en torno al desierto de Sonora que, a partir de lo relatado en la segunda parte, cobrará una capital significación geopolítica pues permitirá mostrar hitos sustanciales del espectro de historización del siglo XX en México, en el que peculiarmente confluirá el escenario “común” entre revolución y globalización, dejando abierta así una de las temáticas decisivas que el proyecto narrativo de Roberto Bolaño continuará explorando en sus obras posteriores, entre ellas, sin lugar a dudas, la más importante de todas, “2666”.

¹²⁷ Esta topologización expresa una clara conciencia crítica frente al desplazamiento del horizonte histórico del discurso moderno orientado principalmente hacia su despliegue temporal bajo los estandartes del progreso, para llegar a articularse en torno a un nuevo escenario de reflexión basado en los cambios culturales emergentes en los 70’. En este rasgo se exterioriza un nuevo enfoque teórico concerniente a las topografías culturales que abarcan la compleja realidad geopolítica de la globalización, siendo justamente uno de los puntos de inflexión, por lo menos dentro del discurso metropolitano, la modificación (o ampliación) de la terminología crítica desde la noción de “modernidad” a la de “globalización”. Ver Op. cit, Sieber, La transformación de la modernidad...2006.

3.3 Borroso horizonte (de expectativas) de la historia: mexicanos perdidos en México

3.3.1 Hiperrealidad e irrealidad en el Real Visceralismo

La precisa datación cronológica presente en las diferentes secciones de “Los detectives salvajes” no es un dato ornamental. Esta indicación temporal sigue una clara lógica secuencial, sin embargo, la disposición fictiva de los hechos y asuntos narrados se servirá de está armazón estructural para insinuar una crítica profunda a la concepción del discurso histórico fundamentada precisamente en su proyección lineal. Sobre estos fundamentos se articula una renarración historizadora que, en última instancia, no se basa sólo en cuestionar las interpretaciones tradicionales de los diferentes periodos históricos dentro de una determinada historiografía oficial, sino que también objeta la forma misma de concebir el vínculo entre historia y temporalidad¹²⁸.

La primera y tercera parte de la obra son el resultado, como se esbozó, de las anotaciones de un diario de vida¹²⁹. El joven García Madero apunta por más de dos meses sus experiencias con un grupo de jóvenes poetas radicados en el DF. Lo primero que sobresale de este hecho es que todo el discurso de esta parte de la novela proviene de un joven huérfano de diecisiete años que busca “iniciarse” en el mundo marginal de los encuentros de poesía, de las revistas literarias, de los círculos intelectuales de la facultad de filosofía y letras, de la bohemia artística marginal y de la lectura y escritura poéticas. La precariedad e incerteza de sus juicios proviene notoriamente de la inexperiencia e inmadurez del proceso de subjetivización que vive, al abrirse ante sus ojos un mundo completamente nuevo en el que las experiencias sexuales y la poesía se entrecruzan simbióticamente. García Madero lo expresa claramente:

“El futuro no se presenta muy brillante, máxime si continúo faltando a clases. Sin embargo lo que me preocupa de verdad es mi educación sexual (...)También me preocupa mi educación poética” (23).

¹²⁸ En este punto se expresa una concepción más cercana a la propuesta por Giorgio Agamben basada en la noción de *constelación histórica*, donde diferentes acontecimientos históricos, incluso distanciados cronológicamente, pueden estar vinculados semánticamente. Ver Morgenroth, Claas: “Benjamin-Agamben. Politik des Posthistorie” en: Benjamin-Agamben. Politik, Messianismus, Kabbala. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2010.

¹²⁹ El “diario de vida” o “diario personal” es, junto con el género epistolar, uno de los formatos característicos de inscripción de la temporalidad y de la historización que, como géneros literarios, surgieron con la consolidación del mundo moderno, principalmente pertenecientes al ámbito de la autobiografía.

Este es ya un primer rasgo que se debe enfatizar, a saber, desde dónde se emite el discurso de esta parte de la obra. Todo los hechos que se narran son el producto de las experiencias que el joven narrador va descubriendo en el transcurso de su proceso de subjetivación¹³⁰. Este recurso tiene una manifiesta intención. Junto con destacar la curiosidad de un joven inexperto ante el descubrimiento de una realidad totalmente inédita, posibilita también determinar el estatuto narrativo que dispone esta parte del relato, que sólo se puede comprender a cabalidad, tras la lectura de la segunda parte de la novela. Con este procedimiento se visibiliza una condición ambivalente. Por un lado, se exhibe una descripción “hiperrealista” caracterizada por la exageración de las experiencias marginales de este grupo de jóvenes idealistas que pretenden vivir en función de la poesía. Esas vivencias se centran principalmente alrededor de sus experiencias sexuales y a las descripciones culturales de la heterogénea realidad social de los distintos miembros del grupo. Pero por otro lado, tras la serie de testimonios existentes en la segunda parte, se puede elucubrar que los hechos apuntados en el diario de vida de García Madero pareciese que fueran parte de un “sueño”, de una suerte de “irrealidad”, producto de la desfiguración radical a la que son sometidos, puesto que como una especie de caleidospocio se abren a una infinidad de puntos de vistas disímiles. Este estado de “sueño” no tiene que ver obviamente con una forma de imaginación o alucinación onírica, sino por el contrario, a pesar de su extremo realismo -justamente este contraste es lo más significativo, en clara sintonía con el nombre del grupo literario “Real Visceralismo”-, pareciese que su condición de “perdidos” (“Mexicanos perdidos en México”) estuviese asociada de alguna manera a este rasgo de “sueño”, pero subrayando más bien con este síntoma, tras la rehistorización que la obra propone, un *desarraigo* radical dentro del marco histórico de inscripción de mediados de los 70¹³¹.

Los real visceralistas, comandados por las enigmáticas personalidades de Arturo Belano y Ulises Lima, develan un espectro significativo de la realidad cultural del tercer mundo. Entre sus participantes se encuentran miembros de la clase burguesa mexicana, como es el caso de las hermanas Font, como asimismo, de las clases más proletarias como lo personifican las precarias condiciones de vida de los hermanos Rodríguez, Piel Divina y el

¹³⁰ Este rasgo se contrasta con la segunda parte de la obra en la que se revelan una gran variedad de discursos ideológicos provenientes de diferentes clases sociales, grupos etarios, nacionalidades, minorías sexuales, campos culturales, etc. Por lo tanto, si en la primera y tercera parte de la obra la focalización es eminentemente experiencial, en la segunda parte es preferentemente ideológica.

¹³¹ Nicolás Casullo arguye que tras la caída de los sueños revolucionarios que alimentaron a las vanguardias de los 60', considerando con este ocaso a la “revolución como pasado”, se expresa que: “la desaparición de la edad política y cultural de los 60' fue asimilada al fin de las utopías en América Latina, y el nuevo tiempo se planteó como el de las postilusiones en relación a tal vacío”. Op. cit, Casullo, Las vanguardias políticas de los 60', p. 6.

mismo Ulises Lima. La descripción de este escenario cultural también expresa el crudo realismo mencionado:

“Uno de los cuartos cumplía durante el día las funciones de comedor y sala de la tele, y por la noche de dormitorio de Pancho, de Moctezuma y de Norberto. El otro era una especie de ropero o closet gigantesco, en donde además estaba el refrigerador, los utensilios de cocina (la cocina, portátil, la sacaban al pasillo durante el día y la metían en este cuarto durante la noche)” (69).

Durante los 70' la ciudad de México experimentó significativas transformaciones en diferentes ámbitos. Hubo transformaciones viales¹³², un vertiginoso crecimiento urbano derivado del dispar proceso de modernización, llevando consigo importantes cambios demográficos y culturales en la capital¹³³. En este escenario deambulan y peregrinan estos jóvenes que intentan hacer del real visceralismo el motivo cardinal de sus existencias. La complejidad de la ciudad, las paradojas de la modernidad, como asimismo, la incidencia de una cultura rica en tradiciones folclóricas, marcan los contornos por los cuales zigzaguean los personajes que García Mardero testifica en su diario de vida.

Detrás de las peripecias de sus protagonistas se aprecia una nueva situación cultural que, aunque no exenta de la ironía e hilaridad típica de Bolaño, exhibe la apertura de nuevas voces e híbridos discursos instalados a partir de la década de los 70'. Sobresalen por ejemplo las posturas políticas y sexuales (o de género) de algunos miembros del grupo. Entre ellos destacan:

“Moctezuma Rodríguez es trotskistas, Jacinto Requena y Arturo Belano fueron trotskistas. María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (...) pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al grito de Guerra (...) Ernesto San Epifanio fundó el primer Partido Comunista homosexual de México y la primera Comuna Proletaria Homosexual. Ulises Lima y Laura Damián planeaban fundar un grupo anarquista (...) Ulises Lima intentó ingresar en lo que quedaba del grupo guerrillero de Lucio Cabañas” (77).

Todos estos elementos pueden hacer suponer, a simple vista, una participación activa y consciente de los real visceralistas en los acontecimientos políticos y sociales de su época. Sin embargo, se reitera en este punto el contraste mencionado anteriormente basado en la

¹³² Según Carmen Boullosa: “Era el 1974, la ciudad pasaba por sus últimos años dorados, en breve la tasajearían los “Ejes viales”, gordas avenidas (...) vías muy ad-hoc para los cotidianos embotellamientos de tráfico” Boullosa, Carmen: “El agitador y las fiestas” en: Bolaño Salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008. p. 417.

¹³³ Como lo menciona García-Canclini: “Ante cualquier problema urbano -el transporte, la contaminación o el comercio ambulante- encontramos tal diversidad de opiniones y aun de informes que es difícil distinguir entre lo *real* y lo *imaginario*. Tal vez en ningún lugar como en la gran ciudad se necesitan tanto las críticas epistemológicas al sentido común y al lenguaje ordinario (...) se agrega recientemente, en megaciudades como la de México, una nueva dificultad que complica todas las anteriores: ¿qué pasa cuando no se entiende lo que una ciudad está diciendo, cuando se convierte en una Babel, y la *polifonía* caótica de sus voces, su espacio desmembrado y las experiencias diseminadas de sus habitantes, diluyen el sentido de los discursos globales (...) no se necesita ser migrante indígena para experimentar la parcialidad de la propia lengua y vivir sólo *fragmentos* de la ciudad”. García-Canclini, Néstor: “México: la globalización cultural en una ciudad que se desintegra” en: Consumidores y ciudadanos. Editorial Grijalbo. México, 1995. p. 59-60.

marginalidad de sus vidas; en su irrelevante participación en las esferas contingentes de su época. En los círculos literarios este rasgo se aprecia con gran nitidez: “Me contaron que una vez Arturo Belano dio una conferencia en la Casa del Lago y que cuando le tocó hablar se olvidó de todo (...) Otra vez, la conferencia la dio Ulises Lima y no fue nadie” (87). En este plano se insiste en la ambivalencia que caracteriza a los miembros de este grupo. Pareciese, a partir de los datos mencionados, que estos jóvenes estaban comprometidos con las transformaciones sociales y culturales imperantes en los años 70'. Esta impresión se reafirma con la contemporaneidad de sus influencias literarias ya que eran fervientes seguidores de las innovaciones de la neovanguardia francesa¹³⁴. Sin embargo, dentro de estas transformaciones ya sean políticas, culturales o literarias, los real visceralistas retratan finalmente un radical estado de *aislamiento*, una total falta de copertenencia. ¿Cuál es la intención de esta sección de la obra al establecer permanentemente estos contrastes?, ¿simplemente mostrar a un grupo de jóvenes inmaduros y desadaptados frente a la realidad histórica de su tiempo? o ¿mostrar únicamente una rebeldía sin sentido, una desorientación total, sin ningún cauce edificante?. El juicio de falsedad o estafa que abunda en los testimonios de la segunda parte de la novela dirigido a los miembros del grupo, especialmente de sus líderes Arturo Belano y Ulises Lima, lo denuncia el mismo García Madero: “Los realvisceralistas pululaban por todas partes aunque más de la mitad eran en realidad estudiantes universitarios disfrazados” (82). Este juicio muestra que los miembros del movimiento no eran sólo marginales sociales, aunque se exprese mordazmente que: “a los muchachos pobres no nos queda otro remedio que la vanguardia literaria” (113). Con estas descripciones realistas de la realidad mexicana, con las exageraciones crudas que por momentos abundan en el relato, pareciera que se estuviese paradójicamente “afirmando” un grupo o movimiento literario desde su *inexistencia*, desde su condición fantasmagórica o irreal. Como se verá, esta peculiaridad se propicia porque esta generación literaria, correspondiente a la del mismo autor¹³⁵, nació en un manifiesto contexto de desarraigo¹³⁶, de descontextualización dentro del curso de la historia literaria mexicana y latinoamericana de las décadas finales del siglo XX, mancomunado a las grandes transformaciones que el discurso y la realidad moderna experimentaron en ese período.

¹³⁴ Principalmente se destaca la influencia de los autores del *manifeste electrique aux paupieres de jupes*: Michel Bulteau, Mattheieu Messagier, Jean-Jacques Faussot, Jean-Jacques N'Guyen That, Gyl Bert-Ram-Soutrenom F.M (28). Estos autores redactaron ese manifiesto en el año 1971 causando revuelo en el panorama de las letras francesas.

¹³⁵ Como ha sido ampliamente documentado y revelado por el mismo autor, el “Real Visceralismo” es la representación fictiva del “Infrarrealismo”; movimiento literario al cual perteneció Bolaño en su juventud.

¹³⁶ Ejemplo de este mismo desarraigo lo encarna, ni más ni menos, que la misma condición huérfana del narrador. Este dato no es para nada irrelevante.

Lo que sí se atestigua claramente en el relato es la condición de ilegalidad de estos jóvenes frente al ordenamiento jurídico. En realidad, más específicamente, su participación en acciones delincuenciales. En muchas partes del relato se cuenta que los detectives salvajes se mantienen con la venta de droga y nutren sus gustos literarios con el robo de libros. Cuando García Madero pregunta por el financiamiento de la revista de Ulises Lima se le revela:

“-¿Y cómo pudo financiar dos números de una revista? -Vendiendo mota -dijo Pancho. Los otros se quedaron callados pero no desmintieron. -No me lo puedo creer -dije. -Pues es así. La luz viene de la marihuana” (32).

En este pasaje la ilegalidad se mezcla indistintamente con la finalidad poética subyacente en todas sus acciones. Es por eso que resulta ambigua la forma como se autodefinen. El narrador afirma acerca de su proceso de afiliación al grupo que: “cuando empezaba a amanecer me dijeron si quería pertenecer a la pandilla. No dijeron “grupo” o “movimiento” dijeron pandilla y eso me gustó” (17). Esta declaración revela gráficamente su condición fronteriza o marginal. No obstante, a pesar de todo este contexto marginal, existe un elemento común que aúna a todos los miembros del grupo sin importar su condición social, su orientación sexual, su nivel educacional o su formación literaria, y es el gusto por la poesía o, más específicamente, la gravitación que ésta tiene en el horizonte de sus vidas. El Real Visceralismo puede ser ya sea una broma o algo serio, estar totalmente desacreditado o valorado, pero lo único que permite aglutinar a ese variopinto grupo de jóvenes, por lo menos durante el breve lapso de tiempo correspondiente a los apuntes de García Madero, es decir, el paso de 1975 a 1976, es la presencia orientadora (o desorientadora) de la poesía y la literatura en sus experiencias vitales. En todo momento resuena la escritura de poemas, como los que realiza García Madero en el Bar Encrucijada, o las conversaciones que giran siempre en torno a poetas y a obras de diferentes autores y épocas literarias. Lo que sí es palpable dentro de su precaria constitución como pandilla o grupo literario es la ausencia de una concepción poética determinada¹³⁷. Sólo ambiguamente se aluden ciertas premisas del real visceralismo como: “la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad” (19). Una definición, por cierto, a todas luces precaria. No obstante, desde esta anonimidad conceptual pretenden revolucionar no sólo la poesía mexicana sino también la poesía de toda Latinoamérica: “Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista y que juntos íbamos a cambiar la

¹³⁷ Andrea Cobas y Verónica Garibotto mencionan al respecto: “Rastrear la concepción poética del movimiento se vuelve así una tarea difícil, llena de núcleos que quedan sin resolución (...) Desde su posición dislocada, el diario obliga al lector a una labor detectivesca para intentar reconstruir las premisas del movimiento y el modo en el que se inserta dentro del campo cultural de los 70”. Cobas, Andrea y Garibotto, Verónica: “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en Los detectives salvajes” en: *Bolaño Salvaje*. Editorial Candaya. Barcelona, 2008. p. 168.

poesía latinoamericana” (17). Esta inconsistente épica reafirma uno de los rasgos que merodea constantemente a este grupo como es su condición de broma y burla. Pero por otro lado, siempre queda una dimensión remanente que la calificación de broma o farsa no puede abarcar en su totalidad. Como se mencionó: el núcleo neurálgico que juega la poesía en sus vidas independiente de todas las paradojas, parodias e incongruencias que giren en torno a ellas. García Madero destaca sin tapujos esta situación:

“Hablamos de poesía. Nadie ha leído ningún poema mío y sin embargo todos me tratan como a un real visceralista más. ¡La camaradería es espontánea y magnífica!” (29); después se agrega sobre Ulises Lima: “un tipo como Ulises Lima es capaz de hacer cualquier cosa por la poesía” (31).

Evidentemente surge la interrogante sobre ¿qué rol juega realmente la poesía en este grupo de jóvenes marginales de los cánones oficiales y de los circuitos del establishment literario?; asimismo, si ¿tiene algún sentido reeditar la idea del lema vanguardista de fusionar arte y vida?, y por último, ¿por qué se reproduce la categoría de vanguardia cuando ya es constatable que su prototipo histórico de comienzos del siglo XX mostró vistosamente su ocaso?.

Para poder ingresar en el escenario que estas preguntas sugieren, se deben considerar algunos elementos cardinales. Uno de ellos ilustra uno de los problemas fundamentales de las vanguardias históricas como fue el deseo de suplantar la política al hacer de la inmediatez de las relaciones entre arte y vida, de la intensificación del presente, el acontecimiento fulminante que aboliría la “institución arte” y toda la red de estructuras sociales subyacentes de la sociedad burguesa desde la cual esta institución se sustentaba¹³⁸. Ciertamente que con la singular descripción de este extrafalario grupo de jóvenes no se está pensando en una nueva forma de suplantar la política en su forma tradicional, si por este hecho se entiende la actividad organizada de las vanguardias históricas de principios del siglo XX. Dentro de la misma obra se lanzan, por el contrario, duras reprimendas contra ellos precisamente por su inconsistencia política como lo expresa Julio César Alamo en su taller literario: “(Álamo) trató a los real visceralistas de surrealistas de pacotilla y de falsos marxistas” (15). Entonces, si se tienen en cuenta todos estos factores, ¿cómo se puede, desde esta trinchera “vanguardista”, pretender cambiar la literatura latinoamericana?. En primer lugar, esta acción implicaría un concepto previo y una valoración específica de la literatura latinoamericana que se pretende revolucionar. Estos cuestionamientos que pueden parecer aún muy ambiguos se

¹³⁸ Ver Op. cit, Oyarzún, “Arte, vanguardia y vida”, 1999; Bürger, Peter: Teoría de la vanguardia. Península. Barcelona, 1997; Habermas, Jürgen: “Modernidad: un proyecto incompleto” en: Nicolás Casullo (ed.): El debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989; Enzensberger, Magnus: “La aporía de las vanguardias” en: Revista Sur. Buenos Aires N° 285, 1963.

irán desarrollando y completando en los próximos apartados. Sin embargo, es conveniente desde ya sopesar que para considerarse, por lo menos teóricamente, un movimiento de vanguardia se debiese por “regla” general aspirar a la “ruptura” y a la novedad. No obstante, el proceso de historización de las vanguardias durante el siglo XX revela importantes antecedentes de su trayecto recorrido hasta el escenario de los real visceralistas. De este modo, no sólo la supuesta “desublimación” subrayada por Habermas en relación al surrealismo o la imposibilidad de cambiar la red de estructuras basales de la sociedad burguesa argumentada por Bürger, sino también los mismos hechos históricos del siglo XX fueron rotundos epílogos de su proyecto revolucionario¹³⁹. Por consiguiente, el panorama desde la década de los 70’ se ve aún más desalentador y sinsentido, especialmente si el potencial de ruptura es prácticamente inexistente en medio de una sociedad cada vez más mediatizada por el espectáculo (Debord); más aún si no se tiene ningún proyecto de transformación, como es el caso del Real Visceralismo, que sin una definida concepción poética se encuentra totalmente a la deriva, sin una orientación programática declarada. Este último punto es fundamental dentro de lo que se ha mencionado como historización de los cambios estético-políticos de la modernidad. Las vanguardias históricas, siguiendo la máxima esencial del discurso histórico moderno, tenían como norte la ruptura del presente de la sociedad burguesa para proyectarse hacia un futuro diferente, presagiando un nuevo modelo de sociedad. En cambio, los real visceralistas no tienen ningún propósito trascendente, ninguna finalidad prefigurada, pues se encuentran totalmente *perdidos* en la década de los 70’; en una época de cambios cruciales en el horizonte histórico de lo moderno. A partir de este panorama se confirma su errancia y acrecentada condición fantasmagórica ratificada expresamente tras los abundantes testimonios de la segunda parte.

¹³⁹ Para Andreas Huyssen, el fracaso de las vanguardias concluye con fenómenos históricos concretos donde se establece la falsa superación de la dicotomía entre arte y vida, como el fascismo con su estetización de la política; la cultura de masas con su ficcionalización de la realidad, y el realismo socialista con el estatus de realidad asignado a la ficción. Ver Huyssen, Andreas: Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2002. p. 27.

3.3.2 Erotismo, poesía y lo político

Una de las experiencias más destacadas del narrador y de otros miembros del real visceralismo es la expresión erótica. Dentro del escenario extravagante de las azoteas del DF, de los talleres de arte y de la casa de las hermanas Font, se muestra un mundo sui generis en el que se mezcla pobreza, poesía, sexo, violencia y estados complementarios de humor y desamparo. Uno de los autores que a partir de los 60' influyó considerablemente en la temática del erotismo fue Bataille¹⁴⁰. Para él, en la agresividad sexual se jugaba efectivamente la revuelta total, yendo más allá de las premisas surrealistas que veían una salida en la dimensión revolucionaria de la poesía, al superar las fronteras del arte y al subvertir la experiencia cotidiana. En la descripción de los real visceralistas se trata particularmente la unión de lo erótico con lo poético. Es notorio que en algunos pasajes de la primera parte de la obra se muestra violencia y un cierto grado de “perversión”, sin embargo el tono descrito no sigue para nada la solemnidad expuesta por Bataille, donde la agresividad sexual se asocia con la perversión y lo trágico. En “Los detectives salvajes”, en la aventura iniciática de García Madero por los meandros de la poesía y la sexualidad, siempre existe una ambigüedad reflejada en lo tragicómico (y por momentos, en lo realmente festinesco), porque obviamente el escenario latinoamericano descrito en la obra es mucho más paradójico que las serias reflexiones teóricas de la filosofía. Además, en la obra, a diferencia de las premisas bataillianas, no se desdeña de la poesía sino, por el contrario, ésta permite reafirmar un estado peculiar de subsistencia¹⁴¹. Ahora bien, el tema esencial, según lo que se viene argumentando, se relaciona con el vínculo que establece la poesía (la “experiencia poética” o la vida en función de la poesía) con el erotismo y lo político dentro del proceso de historización expuesto a lo largo del siglo XX en “Los detectives salvajes”. Teniendo como referencia las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX, el vínculo suscrito es el único elemento que queda de ellas, especialmente del Surrealismo, después del truncamiento del proyecto revolucionario post-70`. Entonces, se extrae del Surrealismo exclusivamente la importancia del arte como principio de organización de la praxis social. En este sentido, en el contexto histórico de los surrealistas, la poesía materializó un potencial político en la búsqueda

¹⁴⁰ Ver Bataille, Georges: Las lágrimas de Eros. Tusquets. Barcelona, 1997; Bataille, Georges: El Erotismo. Tusquets. Barcelona, 1997.

¹⁴¹ Bataille, como sostiene Bürger, intenta superar el gesto antiliterario de los surrealistas, llegando incluso hasta la execración de la poesía, inclinándose en favor de la violencia sexual como condición salvaje, portadora de una extrema filiación incluso con la guerra y el fascismo. Éstos últimos, resultan ser prototipos fundamentales de lo que Bataille designa como “experiencia heterogénea”, vinculada con el derroche y la dilapidación improductiva presentes en su noción de “lo sagrado”. Ver Bürger, Peter: “Die Faschismus-Analysen Batailles” en: Ursprung des postmodernen Denkens. Verbrück Wissenschaft. Göttingen, 2000. p. 46.

constante de nuevas formas de existencia, posibilitando con esta aguda indagación un modo permanente de transgresión. Esta concepción de lo político se asienta peculiarmente en la noción de experiencia, y dentro de ella, en la corporalidad estética presente en la hostilidad contra la instrumentalización del poder dominante¹⁴². El cuerpo se convierte de este modo en objeto y medio, escena y órgano del poder, operatividad y estrategia política. Todas las reflexiones sobre la biopolítica que van desde Foucault a Agamben pasan, con diferentes tonalidades, por esta encrucijada¹⁴³. En esta constelación de elementos se cruzan el cuerpo, el erotismo, la poética y la política. Y es desde este núcleo conceptual que se pueden reconsiderar apropiadamente las reflexiones de Bataille sobre el erotismo, basadas en la economía del derroche, de la gratuidad y de la contingencia; en franca oposición frente a la lógica capitalista amparada en el incesante incremento de acumulación y riqueza. ¿Se puede, entonces, pensar efectivamente en una dimensión política de las acciones de los real visceralistas, si hemos descrito que ellos eran unos “outsiders” de las diferentes esferas de la institucionalidad mexicana?. Obviamente que a primera vista la respuesta es negativa desde una perspectiva activa de participación política. Más aún si se sopesan las sublimes premisas de Bataille sobre el erotismo enfocadas hacia la ruptura del *continuum* histórico, esto es, de cara a una condición no-histórica asociada con lo extraordinario, con el sacrificio, con la soberanía y lo sagrado¹⁴⁴. Sin embargo, desde una perspectiva rehistorizadora como la insinuada en “Los detectives salvajes”, que desde los 90’ propicia renarrar los hechos de mediados de los 70’, se puede extraer otra valencia de sentido a esta problemática; ya no la explícita ruptura política de las revoluciones de comienzo de siglo en Europa ni de la década de los 60’ en Latinoamérica, ni tampoco los planteamientos filosóficos que recurren, como en

¹⁴² En este argumento se encuentra la famosa polémica que sostienen Benjamin y Adorno en relación al rol del Surrealismo y la vanguardia. Benjamin observa que a través de la provocación de experiencias, como las que se derivan del efecto del shock, se pueden acelerar las transformaciones sociales, puesto que en ese tipo de experiencias modernas subyace una embriagadora fuerza revolucionaria. En la década de los 30’ todavía se podía confiar en una praxis estética no separada de la vida, como una forma de praxis revolucionaria, a partir de una transformación social colectiva. Adorno, por su parte, 25 años después, tras los hechos de la “catástrofe europea”, sostiene que el Surrealismo ya es historia, pues para él los efectos de la intención artística surrealista sólo apuntaban al individuo inserto en una sociedad ya alienada. Adorno ve en el montaje el verdadero gesto surrealista ligado a la expresión de una subjetividad que ha llegado a ser extraña frente al mundo mismo. Es por esto que para Adorno, lo que se debe rescatar es la autonomía del arte, la autoteleología de éste; espacio en el cual aún se puede cobijar la autenticidad en medio de la sociedad capitalista. Esta dimensión por cierto se pierde totalmente en las tendencias más radicales de la vanguardia tras el proyecto estético-político de querer superar al arte en la praxis vital. Ver Benjamin, Walter: “Der Surrealismus. Die Letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz” y Adorno, Theodor: “Rückblickend auf den Surrealismus” en: Bürger, Peter (ed): Surrealismo. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1982.

¹⁴³ Como es sabido, el concepto de biopolítica remite a la emergencia en el escenario de la modernidad de formas de autorregulación de la vida humana en virtud de la penetración incisiva de la razón de estado a través del cuerpo humano concebido, en analogía a los recursos naturales, como materia prima susceptible de control, regulación y normativización.

¹⁴⁴ Op. cit, Bürger, Die Faschismus-Analysen Batailles, p. 69.

el caso de Bataille, al erotismo como una forma de ruptura del continuum histórico, sino más bien, una mirada histórica enlazada a un estado de *remanencia* y resistencia ética que entra abiertamente en conflicto con el orden jurídico establecido¹⁴⁵. Por muy perdidos y errantes que deambulaban los real visceralistas dentro de la cartografía histórica del DF y del México de los 70', de igual modo -a partir de una suerte de negatividad frente al establishment imperante- transparentaban una praxis vital en la cofradía poética caracterizada por una ética de la gratuidad, de la generosidad y el desprendimiento (desinterés que en algunas ocasiones incluso llega a rayar en lo absurdo) como la que exteriorizaban algunos miembros del grupo:

“Esa noche me fui muy tarde de la casa de los hermanos Rodríguez (comí con ellos, cené con ellos, posiblemente hubiera podido quedarme a dormir con ellos, su generosidad era ilimitada)” (76).

Estas formas de organización, por muy precarias e inorgánicas que parezcan, intentan conservar un potencial político que, aunque en ocasiones se encuentra muy marginalizado, casi desaparecido, de alguna forma es refractario frente a los poderes constituidos por los discursos oficiales.

El asunto central que articula a toda esta argumentación conceptual, y que aún no ha sido del todo expuesto, apunta a que la ética que se puede extraer desde este horizonte de historización es una noción basada en una concepción de la poesía (o de “lo poético”) que no tiene que ver con la concepción tradicional de la política en tanto instrumentalización de las acciones bajo determinadas instituciones de la sociedad moderna, sino más bien con “*lo político*”, cuyo vínculo con lo poético es de orden fundante e inaprensible¹⁴⁶. De acuerdo a esta definición, rebrota nuevamente la paradoja de la mencionada condición “irreal” asignada a los real visceralistas en las primeras páginas de este capítulo. Ellos, con su participación marginal en los circuitos literarios oficiales, se atienen finalmente sólo a su experiencia interior, a su forma de vivir la poesía y el erotismo como móviles esenciales que atraviesan la

¹⁴⁵ Agamben ha sido uno de los pensadores contemporáneos que ha radicalizado con más severidad la diferencia entre ética y derecho, a partir de sus reflexiones sobre el estado de excepción y los campos de concentración (especialmente Auschwitz). En el contexto que se menciona aquí, sólo se pretende aludir como marco teórico general, en razón de la marginalidad e ilegalidad asignada a los real visceralistas, la diferencia existente entre el derecho y su carga de “responsabilidad” asociada en última instancia a la replicación del mismo poder de la ley, mostrando así que el juicio es en sí mismo el propósito, el fin, ya que al expresar su naturaleza autorreferencial se exhibe últimamente que el “juicio mismo es finalmente la pena”. En cambio, la ética según Agamben: “es la esfera que no conoce culpa ni responsabilidad: es, como sabía Spinoza, la doctrina de la vida feliz. Asumir una culpa y una responsabilidad -cosa que en ocasiones puede ser necesario hacer- significa salir del ámbito de la ética para entrar en el del derecho”. Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Pre-textos. Valencia, 2000. p. 13.

¹⁴⁶ En el pensamiento de Agamben, la “política” es la actividad resultante de la instrumentalización del poder a partir del proceso de implementación del sujeto político. En cambio, lo “político” es aquello que ha quedado oculto y subyacente a la normatividad de lo fáctico, requiriendo de un trabajo de *reconstrucción histórica* para mostrar el mensaje “*poiético*” que contiene. Op. cit, Morgenroth, Benjamin-Agamben. *Politik des Posthistorie*, 2010. p. 129.

intimidad de sus vidas. En esta esfera el sentido del poema, de la poesía, se vincula con la acepción más fuerte de lo utópico, en el entendido de aquella dimensión nunca del todo instrumentalizable, siempre esquiva, prófuga, que se da problemáticamente frente a la historia, tensamente ante toda expectativa¹⁴⁷. Como se ha argumentado en el capítulo precedente, el horizonte de expectativas es el bastión fundamental para determinar el itinerario del discurso histórico moderno, especialmente al alero del ideario del progreso. Entonces, en el breve momento histórico que datan los apuntes de García Madero (que tras la lectura de la segunda parte parece ser un momento casi “mítico” dentro de los años que siguen) se observa, por un lado, una acción *fuera* de toda expectativa histórica, al margen de todo régimen de progreso e instrumentalización, pero por otro lado, desde la perspectiva rehistorizadora de los 90’, se advierte más bien una dimensión remanente que, más que estar fuera de un determinado proceso histórico, se convierte meramente en un “resto”; una remanencia que conjura específicamente ese rasgo de “irrealidad” y esa subrepticia condición de “lo político”, reflejada simplemente en los pálidos ecos de resistencia e inconscientes luces de una dimensión ética procedente de una experiencia vital sostenida por los pilares de la poesía y la gratuidad del erotismo en un tiempo histórico que parece flotar y desvanecerse en ese gesto.

3.3.3 Juventud “sacrificada”

No se puede olvidar lo enunciado al comienzo de este capítulo. Toda esta parte de la novela surge de las experiencias de un joven adolescente de 17 años que está explorando un mundo inédito. En este ámbito la temática de la juventud juega un rol central¹⁴⁸. Su discurso siempre es dubitativo, conjetural y eminentemente narrativo. Este es un recurso clave para acentuar esa condición *borrosa* surgida de un permanente sondeo a través de las diferentes realidades culturales narradas, mezclando instantes de gran ingenuidad como de astucia y lucidez. Esta temática ciertamente no es para nada nueva. Benjamin ya se refería al potencial

¹⁴⁷ Lo utópico presenta una relación ambigua con lo histórico en la medida que puede simplemente reforzar el imaginario de expectativas del discurso histórico como también ser la disonancia radical de sus fundamentos intrínsecos, al anhelar siempre lo “otro” como una forma absoluta e inaprensible de alteridad.

¹⁴⁸ Ver el vínculo entre juventud, profanación y lo lúdico como formas de transgresión frente al régimen capitalista. Ver Agamben, Giorgio: “Elogio de la profanación” en: Profanaciones. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, 2005.

revolucionario de niños y jóvenes¹⁴⁹. También Ortega y Gasset señala en su “teoría de las generaciones” que el tema de ese tiempo era la juventud de los jóvenes¹⁵⁰. Ricoeur, por su parte, argumenta que la juventud no es una época de la vida, sino una metáfora de la fuerza plástica de ésta¹⁵¹. El asunto central es que esta mirada siempre inquisitiva trata de desentrañar las paradojas ocultas en ciertos discursos sociales y en comportamientos estandarizados dependientes de las formas oficiales y tradicionales de representación de la vida social. Este fenómeno García Madero lo ilustra en sus diálogos con el padre de las hermanas Font: “Ella tiene unas amistades que para qué te cuento (...) En parte, no me molesta. Uno tiene que conocer gente de todas las clases, a veces es necesario empaparse de realidad ¿no?” (53). A partir de esta práctica, todas las normas de educación moderna en las que se confrontan las diferentes generaciones etarias pueden mostrar sus pliegues y lugares indecibles dentro de las lógicas hegemónicas del discurso moderno, apelando desde las generaciones jóvenes a un nuevo régimen de *historicidad*¹⁵². Los real visceralistas muestran desde su “aventura” vanguardista -que se circunscribe, en esta parte del análisis, al diario de vida del narrador, entre Noviembre de 1975 y Febrero de 1976- una manera de dejar en *latencia* lo poético, lo político y lo “revolucionario”, con la riesgosa y ambivalente condición de preservar un espacio reticente a la instrumentalización, pero asimismo, susceptible de ir inevitablemente esfumándose en la cronología temporal de las décadas siguientes hasta ulteriormente desaparecer. Esta dinámica es la que se observa en la segunda parte de la novela. En todo caso esta idea ya se profetiza en los mismos apuntes de García Madero cuando se refiere acerca del futuro del movimiento literario: “Abracé a Belano y a Lima y les pregunté qué iba a pasar con el real visceralismo. No me contestaron.” (135). El silencio de Belano y Lima es elocuente y categórico. Sella en cierto modo un momento, una determinada época de sus vidas. La marginalidad y rebeldía de este grupo de jóvenes queda así sin su piso histórico. Su futuro no es más que un horizonte borroso que comienza a “acercarse” hasta tragarlos, hasta eclipsarlos por completo. Este desenlace lo advertía desde un inicio Ulises Lima:

“Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté. -De espaldas, mirando un punto pero alejándose de él, en línea recta hacia lo desconocido” (17).

¹⁴⁹ Ver Herlinghaus, Hermann: Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 2004. p. 198.

¹⁵⁰ Ver Ortega y Gasset: En torno a Galileo. Revista de Occidente. Obras completas Vol 5. Madrid, 1951.

¹⁵¹ Op. cit, Ricoeur, La memoria, la historia, el olvido, p. 389.

¹⁵² Ver Margaret Mead, apuntado por Op. cit, Herlinghaus. Renarración y descentramiento..., p. 204

Este “ir hacia atrás”, como se verá, no se reduce exclusivamente a la búsqueda de la mítica Cesárea Tinajero, sino que expresa realmente una *regresión*, una suerte de anulación (no ontológica, sino histórica). Bajo este panorama, el vector del futuro, del progreso, comienza definitivamente a *retractarse* y *recogerse*. La utopía poética que infundió la vida de este grupo de jóvenes, y que sin ser muy consciente tal vez, se alzó como una apelación a una forma de experiencia totalmente diferente -“vanguardista” en su sentido más pleno-; un modo de vida que escudriñaba en los márgenes en búsqueda de “algo” incierto, ambiguo, enteramente indefinible. Esa utopía difusa, casi evanescente, no podía ya encarnarse en un contexto concreto, en un marco susceptible de inscripción histórica. Tras los hechos de Tlatelolco y de la dictadura militar chilena, en la que participa Arturo Belano, se propondrá un nuevo escenario metaforizado por el naufragio, por los estragos del declinar epocal. En la segunda parte, en el relato de Auxilio Lacouture, en las huellas sobre Cesárea Tinajero, se revelarán claves alusivas a esta encrucijada histórica. No hay que omitir que del relato de Auxilio surgió la novela “Amuleto”¹⁵³ de Bolaño que, como corolario simbólico, al final alude a un grupo de jóvenes poetas que marchan en dirección al abismo, siendo finalmente tragados por éste, pero dejando a la postre una remanencia, un canto insobornable como metáfora de la poesía y del gesto vital de toda una generación que fue “sacrificada”. Como decía Bolaño: de los jóvenes nacidos en los 50’, o sea la representada por los real visceralistas en “Los detectives salvajes”; abortada por la facticidad omnívora de un proceso histórico que arrasó con todo a su paso, luego de la caída estrepitosa de las utopías de un posible cambio de sistema y de civilización humana.

¹⁵³ Ver Bolaño, Roberto: Amuleto. Anagrama. Barcelona, 1999.

3.4 Odisea testimonial: dos décadas descontadas contra el tiempo

3.4.1 Otras versiones del Real Visceralismo

En la segunda parte de la novela sobresalen una multitud de voces, enfoques y testimonios de lo que fue la existencia del movimiento real visceralista narrada en el diario de vida de García Madero, conforme a los diferentes lazos establecidos con los detectives salvajes, Arturo Belano y Ulises Lima. En esta sección de la obra, la disposición narrativa cambia visiblemente, exhibiendo un vasto abánico de formas discursivas en las que sobresale quién emite el discurso, en qué momento y bajo qué condiciones. Esta estructura aporta información sustantiva para mostrar desde diferentes ángulos la situación histórica y el contexto general en el que se desenvolvían los protagonistas. El creciente perspectivismo, la contraposición de relatos, las visiones discrepantes de ciertos acontecimientos, condicionan un nuevo escenario histórico inaugurado desde mediados de la década del 70'. Se mezclan en este mosaico de puntos de vistas, reproches, ironías, burlas, parodias, alabanzas, a partir de una pluralidad de ideolectos provenientes de diversos grupos sociales y campos culturales que, además de ese primer sentido denotativo, expresan diversos mensajes, indicios y pistas, configurando una constelación de prismas históricos heterogéneos que se aproximan a las grandes transformaciones culturales que no sólo abarcan al México de esa época, sino también a Latinoamérica en su conjunto y al nuevo escenario mundial datado hasta la década de los 90'.

Un primer elemento distintivo que cuestiona la narración/imaginación de García Madero refiere al motivo y fundamento del Realismo Visceral. La novia de Arturo Belano afirma, desde su particular óptica, una posible explicación de su sentido: “una noche en que no podía dormir me dí cuenta que todo era un mensaje para mí (...) Todo el realismo visceral era una carta de amor (...) algo bastante vulgar y sin importancia” (149). Los diferentes registros reflejan a los mismos emisores del discurso. Sitúan también las circunstancias en que se encuentran sus vidas, los escenarios en los que se mueven, los círculos que frecuentan, estableciendo una suerte de red de relaciones que amplía y complejiza el campo de peripecias narradas, generando así diferentes “centros” enunciativos; diversos focos o zonas de tensión que invalidan la posibilidad de armar una *historia unívoca*, de aprehender una unívoca

interpretación de los hechos¹⁵⁴. Sin embargo, desde esta mirada de acontecimientos se establecen ciertas variables y ejes de sentido, a partir de los cuales se pueden seguir las huellas de un proceso particular de historización apoyado ajustadamente en la datación cronológica de cada uno de los testimonios emitidos. Otro joven poeta, asiduo participante de los círculos literarios dentro del continente americano, cuestiona la supuesta fraternidad reinante en el grupo: “Yo era un experto en poetas jóvenes y allí ocurría algo raro, faltaba algo, la simpatía, la viril comunión en unos ideales, la franqueza que preside todo acercamiento entre poetas latinoamericanos” (151). Muchas de las voces reunidas en la segunda parte experimentan una extraña sensación ante los poetas del Realismo Visceral, especialmente frente a las figuras de Belano y Lima. En ocasiones pareciese como si, en contraste a sus intuiciones o principios éticos, fuesen “arrastrados” por una insólita inercia ejercida por los detectives salvajes. Una influencia difícil de describir y que, por cierto, no pasaba por un estado de admiración o reconocimiento. El caso más ejemplificador de este comportamiento se plasma en el encuentro de Belano con el editor Lisandro Morales. A pesar del juicio categórico de éste sobre la poesía: “me parece que hay demasiada poesía y la poesía no vende” (206), se deja llevar prácticamente hipnotizado en un monólogo hiperlúcido pero totalmente impotente frente a la propuesta de Belano de publicar una antología de jóvenes poetas.

Dentro de los diferentes juicios críticos contra el movimiento, destaca una suerte de *interregno* de sus andanzas literarias, confirmando así la idea de su descontextualización histórica expuesta en el apartado anterior. Desde el grupo de jóvenes proactivos de la escena literaria mexicana, que circulaban principalmente en torno a la figura de Octavio Paz y la de los poetas campesinos, las críticas a los real visceralistas giraban alrededor de su “insustancialidad”; su desarraigo epocal dentro de las diferentes corrientes existentes en la institucionalidad mexicana de ese período. Como lo menciona Luis Sebastián Rosado:

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

Pareciese que dentro de toda esta gama de posibilidades ellos no radicasen en ningún lugar, como si estuviesen impedidos de identificarse con cualquier tipo de tendencia, como si su modo de estar fuese únicamente levitando *fuera* de toda “realidad”, si se entiende por ésta,

¹⁵⁴ Estructuralmente se presenta una analogía semántica con la incipiente fragmentación del discurso unitario de la historia surgida desde la década de los 70’.

la injerencia arraigada en alguna esfera efectiva o en algún mínimo reducto dentro del campo literario-cultural ofrecido en el México de los 70'.

3.4.2 Resistencia de la memoria

Un pasaje significativo dentro de la segunda parte de la novela concierne al testimonio de Auxilio Lacouture. Con éste se instala un acontecimiento crucial dentro de la historia contemporánea de México, como es la violación de la autonomía de la UNAM por parte de los militares y la posterior matanza de Tlatelolco ocurrida en el año 1968. Este hecho fue muy relevante dentro de la intelectualidad mexicana para el cuestionamiento radical de su historia posrevolucionaria¹⁵⁵. En el recorrido del discurso histórico moderno mexicano, con todas sus aporías y paradojas, este hecho marca un antes y un después en su conciencia histórica a causa de un discernimiento más lúcido de los diferentes grados de mitificación con los que la tradición histórica había sido asumida en el pasado. En este contexto, Auxilio Lacouture, poetisa uruguaya, frecuente parroquiana de la bohemia literaria de esa época, describe elocuentemente su permanencia en el campus universitario de la facultad de filosofía y letras de la UNAM cuando ingresaron los militares:

“aconsejaba a los poetas jóvenes que ya desde entonces acudían a mí, aunque no tanto como después, y vivía, en una palabra, con mi tiempo, con el tiempo que yo había escogido y con el tiempo que me circundaba, tembloroso, cambiante, plétórico, feliz. Y entonces yo llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí” (193).

Desde la vida de Auxilio, desde su singularidad inconfundible en la escena literaria (se la describía como la “versión femenina del Quijote” (193)), se escenifican los cambios históricos sufridos por México, materializados en la vida de muchos jóvenes escritores. Ella, la conciencia desplegada en su singular testimonio, simboliza la memoria de una época histórica; las transformaciones de un proceso de historización que desde 1968 abrió un nuevo marco histórico de inscripción¹⁵⁶. Auxilio lo sintomatiza agudamente en la forma de percibir

¹⁵⁵ Dentro de los cuestionamientos más destacados, surgen las reflexiones de Octavio Paz en su “Posdata”. Ver Paz, Octavio: Posdata. Siglo XXI. México, 1998. También Monsiváis afirma que los hechos de Tlatelolco visibilizaron una nueva concepción de la historia, ya no como una entidad marcada por conceptos ajenos y abstractos, sino como una forma de vivir, padecer y ordenar la realidad. Se rechaza, según él, a partir de estos sucesos, una visión estulta y mohosa de la historia para adoptar una mirada más borrosa, pero también mucho más orgánica, vital y radical. Ver Monsiváis, Carlos: “Notas a partir de una brillante campaña militar” en: La Cultura en México, Siempre, 2 de octubre de 1968.

¹⁵⁶ En este contexto se manifiesta un panorama universal de esta temática, de acuerdo a un nuevo escenario crítico ofrecido por la modernidad occidental, a partir de los sucesos acaecidos en el París del 68'. Ver Pasolini, Pier Paolo: Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft. Deutscher Taschenbuch-Verlag, München 1997. Immanuel Wallerstein en el análisis del “sistema-mundo”

la temporalidad, siendo este rasgo una metáfora sustantiva de los cambios históricos en marcha. En este pasaje, la conexión entre temporalidad e historicidad subraya ejemplarmente el horizonte histórico moderno descrito en el capítulo anterior. Así, dentro del baño de una de las plantas de la facultad de filosofía, Auxilio relata: “me disponía, llegado el caso, a no abrir, a defender el último reducto de autonomía de la UNAM (...) se produjo un silencio especial, como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez” (193). La fractura del tiempo, la multiplicación de sus dimensiones, connota una alteración cualitativa de la nueva situación histórica que se avecina con las grandes transformaciones culturales en curso, con la inherente ruptura de la homogeneidad¹⁵⁷ de un proceso histórico de modernización resquebrajado en diferentes niveles, “realidades”, “temporalidades”, “modernidades” e “historias”, visibilizando así una complejidad creciente en la interacción de las diferentes realidades geopolíticas y el despliegue de nuevas modalidades del capitalismo.

El testimonio de Auxilio aporta también información reveladora acerca de los real visceralistas, fundamentalmente sobre los años previos a la estadía de Arturo Belano en el DF. Aquí se revelan claves decisivas para comprender el escenario histórico que determina el contexto de una parte medular de la obra. Auxilio cuenta que Belano: “en 1973 decidió volver a su patria a hacer la revolución (...) Y cuando Arturo regresó, en 1974, ya era otro. Allende había caído y él había cumplido” (195). Evidentemente que los trágicos hechos de la dictadura militar chilena cambiaron para siempre el rostro de un joven idealista que creía, junto con otros escritores adolescentes de su generación:

“en la revolución y en la libertad. Más o menos como todos los escritores latinoamericanos nacidos en la década del cincuenta (...) Pero entonces ocurrió lo que suele ocurrirles a los mejores escritores de Latinoamérica o a los mejores escritores nacidos en la década del cincuenta: se les reveló, como una epifanía, la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte (...) Después, ineludiblemente, se encaminaron hacia la hecatombe o el abismo” (497).

describe que la última fase de inflexión de este sistema (luego de un primer estadio en el siglo XVI donde se conforma la economía-mundo capitalista, y una segunda fase en torno a la revolución francesa en la que se instala la dominación geo-cultural del liberalismo centrista) es la revolución mundial de 1968. Ésta representaría la fase terminal del sistema-mundo moderno pensado desde la ilustración europea, es decir, desde los fundamentos de *unificación* y pretendida *universalidad* de este sistema. Ver Op. cit, Wallerstein, Análisis del sistema-mundo, p. 10. Desde el ámbito latinoamericano, surge como consecuencia de los acontecimientos globales en torno al año 1968 (en los que destacan los sucesos de París, Berkeley, Tlatelolco, el cordobazo en Argentina) una *ruptura epistemológica* ante el monopolio hermenéutico de Estados Unidos y Europa respecto de la ciencia histórica. Un ejemplo concreto de este fenómeno es la emergencia de la denominada “filosofía de la liberación”. Ver Dussel, Mendieta, Bohórquez (eds): El Pensamiento Filosófico latinoamericano (1300-2000). Siglo XXI editores. México, 2010. p. 399.

¹⁵⁷ “Homogeneidad” que a pesar de todas las contradicciones existentes entre el primer mundo y Latinoamérica era concebida, hasta ese entonces, como un mismo proceso de universalización y expansión dentro del eurocéntrico término “modernidad occidental”.

Auxilio representa en estos pasajes la resistencia de la memoria. Como si sus días de aislamiento en el baño fueran un paréntesis del tiempo, un lapso “fuera” del tiempo que tiene por finalidad, por contraste, “imprimirlo”, resguardarlo como una especie de “burbuja” resistente a la inevitable declinación de la memoria histórica. Ella, como “madre de todos los jóvenes poetas de México”, simboliza igualmente la protección pero en un contexto extremadamente voluble y paradójico en el que la protección está atravesada cabalmente por la precariedad. La resistencia de más de una semana de Auxilio en los baños de la UNAM es la imagen de lo único que queda, del último reducto invulnerable ante la desolación del tiempo (y de la historia) como es la memoria. Ésta encarna ambivalentemente su protección y su precariedad, siendo también la fuente inviolable de su resistencia:

“Yo no puedo olvidar nada, dicen que ése es mi problema. Yo soy la madre de los poetas de México. Yo soy la única que aguantó en la universidad en 1968, cuando los granaderos y el ejército entraron” (197).

Sin embargo, Auxilio es muy consciente además de que su épica acción quedará sólo como un resplandor en el tiempo, como un verdadero espejismo, ya que la voracidad arrasadora de la historia rápidamente olvida, transforma, deforma, o convierte en leyenda lo que aspiró a ser un auténtico instante de *arraigo* ante las adversas circunstancias históricas vividas: “La leyenda (de Auxilio) se esparció en el viento del DF y en el viento del 68, se fundió con los muertos y con los sobrevivientes” (199).

3.4.3 “Pesadilla” de la revolución

Donde el proceso de descontextualización o desmarque histórico sugerido muestra sus aristas más elocuentes es en la reedición de la aventura revolucionaria en Nicaragua¹⁵⁸. El eje central de lo que acontece en este episodio se relaciona con el “desfase” entre este intento revolucionario y los hechos que acaecían en México a mediados de los 70’. Así, las transformaciones experimentadas por los protagonistas del Realismo Visceral determinaron un nuevo panorama, en el que junto con los cambios del contexto histórico vivido en el Cono Sur, del que Belano fue un claro protagonista, muestran trágicamente el derrumbe de los procesos revolucionarios desmantelados con la implantación de las dictaduras militares en Brasil, Uruguay, Chile y Argentina¹⁵⁹. La revolución sandinista revive las prácticas y el

¹⁵⁸La revolución nicaragüense fue un evento histórico que se inició en 1978 y se extendió hasta 1990 protagonizada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional contra la dictadura de Anastasio Somoza.

¹⁵⁹ Los detalles y repercusiones de este proceso se analizarán en la obra “Estrella distante”, preferentemente en relación al contexto chileno.

espíritu revolucionario de dos décadas atrás, como paradigmáticamente lo constata la revolución cubana en 1959. Bajo este contexto se comprende mejor el recurso utilizado en esta parte de la obra para desacreditar la postura de muchos intelectuales y escritores mexicanos de izquierda que en ese escenario histórico intentaron profitar de las regalías del sistema socialista, de las instituciones oficiales, de la orgánica estatal; en torno a las turbias relaciones entre política y cultura, a pesar de las innúmeras víctimas, especialmente jóvenes, que sacrificaron su vida en pos de alcanzar los ideales revolucionarios que desde un pedestal estos intelectuales orgánicos proclamaron con vítores. Obviamente que los efectos traumáticos que ya se observaban en el cambio experimentado por Belano después de su viaje a Chile en el 73', traslucían un aire de escepticismo y de impostura alrededor del discurso de la revolución que en esta sección de "Los detectives salvajes" se parodia al extremo. Esta caricaturización adquiere su cénit en la invitación que recibe Ulises Lima para viajar a Nicaragua junto con una delegación oficial de escritores mexicanos de izquierda. La ironía parte desde el inicio del relato de Hugo Montero: "Hugo Montero, tomándose una cerveza en el bar La Mala Senda" (331). Éste explica que invitó a Ulises Lima a la gira a Nicaragua porque había una plaza libre y porque: "me habían dicho que Lima estaba muy mal y yo pensé que un viajecito a la Revolución le recompone los ánimos a cualquiera" (331). De partida la "Revolución", con mayúsculas, es el símbolo del fetiche, del ídolo, del metarrelato, de lo que finalmente, en esos términos, no es nada sustancial, algo totalmente vacío. Además, Montero se expresa como si ir a la "Revolución" fuese un viaje turístico con ciertos fines terapéuticos, al igual que muchas de las formas rebuscadas de turismo que abundan en la cultura new age de los últimos años. Hay que volver a recalcar entonces que el marco de estos hechos es a comienzos de la década de los 80' que, como menciona una de las voces de la novela en relación a Belano: "la década de los ochenta, que tan nefasta había sido para su continente" (445), se caracterizó por una serie de fracturas y desilusiones en amplias regiones del planeta. Sin embargo, Nicaragua formaba parte de una región más de las que potencialmente podían albergar aún la utopía revolucionaria de los jóvenes visceralistas de los años anteriores: "al fin y al cabo, Nicaragua debe de ser como el sueño que teníamos en 1975, el país en donde todos queríamos vivir" (344). En la década de los 80' este sueño se ve ya lejano, vastamente perdido. En una conversación entre Xóchitl García y Jacinto Requena, ex miembros del realismo visceral, se puede advertir claramente este distanciamiento: "¿piensas hacer la revolución con refranes?. Y Jacinto me contestaba que francamente él ya no pensaba hacer la revolución de ninguna manera" (344).

Indiscutiblemente que este desfase histórico deja aún ciertas huellas, malogradas reminiscencias, aunque ya totalmente desustancializadas, descontextualizadas, sin el compromiso utópico, y al mismo tiempo, totalmente activo, ganado en las décadas anteriores¹⁶⁰. En la década de los 80', las instituciones culturales de la esfera revolucionaria ya no motivaban con la misma fuerza pretérita las causas socio-políticas, sino que sólo los intereses personales de publicación. En una conversación entre Rafael Barrios, Bárbara Patterson y un personero de la "Casa de las Américas", institución cultural cubana fundada al amparo de los preceptos de la revolución en 1959, se menciona que:

"el cubano sugería manifiestos, proclamas, refundaciones, mayor claridad ideológica, y entonces ya no pude aguantarme más y abrí la boca y dije que eso se había terminado, que Rafael sólo hablaba a título personal, como el buen poeta que era (...) sólo queremos publicar en Casa de las Américas a título personal" (324).

La odisea de Lima en Nicaragua fue realmente un bochorno para las autoridades de la delegación mexicana. Desde su llegada a Managua su figura se esfumó. Lima no participó de ninguna de las actividades oficiales: "no fue a ningún recital, a ningún encuentro, a ninguna mesa redonda" (333), comenzando a ser materia de diferentes rumores. Como afirma el encargado de la delegación mexicana: "A veces me acordaba de él, joder, lo que se estaba perdiendo. La historia viva, como se suele decir, fiesta ininterrumpida" (333)¹⁶¹. Esta "historia viva" en realidad era la historia de un círculo de camaradería donde realmente lo único que se escuchaba eran las palabras "revolución" y "compañero": "Labarca dio inmediatamente trato de "compañero", "compañero" por aquí y "compañero" por acá" (338). Finalmente, Ulises no vuelve a México con la delegación quedándose un año más en tierras nicaragüenses. El epílogo de esta aventura, en la que Lima recorre diferentes regiones de Centroamérica observando la pobreza y precariedad de esas tierras, que para nada auspiciaban el vitoreado progreso de las añejas proclamas revolucionarias: "Un flujo constante de gente sin trabajo, de

¹⁶⁰ En este punto es muy importante destacar las premisas que gobernaron el compromiso político del intelectual y del artista revolucionario. Como se sabe, Sartre fue uno de los intelectuales más conscientes de la importancia de este proceso histórico. Muchas de las críticas que vertió, por ejemplo sobre el actuar de los surrealistas, se referían precisamente a un defraudante comportamiento existencial en donde la negación surrealista de la racionalidad instrumental y moral burguesa se entendía más bien como una destrucción ideal de la diferencia entre subjetividad y objetividad. Con esta postura se agudizaba la crítica a una impracticable praxis política organizada, caracterizada por una forma de quietismo y pasividad. Ver Bürger, Peter (ed): Surrealismus. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1982. Asimismo, el compromiso de Sartre fue radical, expresándose con total claridad en el prólogo del libro "Los condenados de la tierra" de Frantz Fanon, que marca el despunte, junto con César Aime, de las premisas poscoloniales. En este prólogo se abogaba por la extirpación del colonialismo europeo en Argelia, utilizando para tal propósito todas las armas, incluso las del crimen, ya que sólo así se podía alcanzar la liberación de las manos opresoras colonialistas. Ver Fanon, Frantz: Los condenados de la tierra. Fondo de cultura económica. México, 1963; Ver Op. cit, Casullo, Las vanguardias políticas de los 60', 2004.

¹⁶¹ En este pasaje existe una clara referencia a la tradición mexicana, puntualmente a las reflexiones de Octavio Paz sobre la revolución mexicana al considerarla como la expresión más fidedigna de una fiesta nacional. Ver Paz, Octavio: El laberinto de la soledad. Fondo de cultura económica. México DF, 1992.

pobres y muertos de hambre, de droga y de dolor” (366), queda gráficamente retratado en una suerte de alegoría que contó el mismo Lima. En ésta se hace alusión a dos islas, una del pasado y otra del futuro:

“La isla del pasado, dijo, en donde sólo existía el tiempo pasado (...) en donde el peso de lo ilusorio era tal que la isla se iba hundiendo cada día un poco en el río. Y la isla del futuro, en donde el único tiempo que existía era el futuro, y cuyos habitantes era soñadores y agresivos, tan agresivos, dijo Ulises, que probablemente acabarían comiéndose los unos a los otros” (367).

En esta cita se refleja abiertamente esta línea divisoria entre un antes y un después, entre pasado y futuro, entre dos mundos y dos épocas, entre dos contextos y marcos de historización, alrededor de los cuales gira, como si fuese una suerte de espiral, la narración de los real viceralistas y de los acontecimientos inaugurados a partir de los 70'; persistiendo de la utopía revolucionaria sólo una categórica sentencia, como la aludida por Belano antes de dejar México con destino a Europa: “El sueño de la Revolución, una pesadilla caliente” (500).

3.4.4 Nueva versión de los tiempos

Otro de los aspectos destacados de la segunda parte de “Los detectives salvajes” es el cambio de vida de los antiguos miembros del grupo marcado por el abandono de la poesía y por la adopción de nuevas formas de sobrevivencia. No sólo sobresale la presencia de nuevos intereses, la necesidad de ganarse la vida por otros medios, sino también se vivencia un cambio cultural en el que emergen nuevos medios de expresión y una forma más radical de comercialización de los productos culturales. Por ejemplo, Xóchitl García cambia de género y comienza a explotar las nuevas ofertas del boom editorial:

“me puse a escribir crónicas, crónicas sobre la Ciudad de México, artículos sobre jardines que ya pocos sabían de su existencia, gacetillas sobre casas coloniales, reportajes sobre determinadas líneas del metro, y empecé a publicar todo o casi todo lo que escribía” (371).

El cambio de época se avisa aquí con la emergencia de nuevos géneros y formatos rápidamente explotados por el mercado. Las disciplinas proverbiales, aunque seguían vigentes, en realidad habían perdido la sustancia vanguardista con la que antaño pretendieron cambiar el mundo. La mayor parte de las nuevas formas de expresión se convertían en “microgéneros”, en páginas culturales mucho más “light” que exhibían un nuevo escenario cultural que, en relación a las concepciones previas, se caracterizaba más por la cáscara que

por la sustancia, pasando a ser finalmente aquélla su más auténtica naturaleza¹⁶². Así, muchos de los integrantes del real visceralismo abandonaron la poesía: “¿Y la poesía? Hace mucho que no escribo, le dije. Yo también, dijo él” (319). Ante una posible vuelta de Ulises Lima tras su viaje a Francia e Israel, la sentencia es categórica: “El real visceralismo está muerto, dijo Requena, deberíamos olvidarnos de él y hacer algo nuevo” (319). En suma, se establece un juicio radicalmente crítico de los años pasados en que muchos de los miembros del movimiento, o de grupos cercanos, creyeron vivir una vida bajo los dictámenes de la poesía, donde juventud y poesía formaban parte de una misma ecuación vital. Sin embargo, con el paso del tiempo esa postura existencial se encontraba totalmente desacreditada: “creíamos que íbamos a ser escritores y que hubiéramos dado todo por pertenecer a ese grupo más bien patético, los real visceralistas, la juventud es una estafa” (454). El regreso de Ulises a su “Itaca” natal fue el sello definitivo para muchos de los poetas y escritores que merodearon en torno al Realismo Visceral, dado que Ulises Lima era reconocido como el mejor poeta de ese movimiento. Pero a Ulises ya nadie lo esperaba, todos se habían olvidado inapelablemente de él: “Para la mayoría había muerto como poeta y como persona” (366); y así su figura se mantiene perpetuamente como un naufrago. Como lo declara María Font: “Después le pregunté por Ulises. Él es el jefe, dijo Xóchitl, pero está sólo”. Su soledad, el haberse internado en el “agujero negro” de la revolución sandinista y haber vuelto tras una peripecia por Europa y Medio Oriente, representa, como una contundente sentencia, su peculiar forma de naufragio.

En el proceso histórico observado en “Los detectives salvajes” confluyen dos fenómenos concomitantes. Por un lado, los últimos estertores de una época revolucionaria caricaturiza mordazmente, y por otro, la penetración cada vez más vertiginosa de los tentáculos del mercado. A mediados de los 70’, las palpitations de ambas realidades conforman, con antagónicos grados de vitalidad, una encrucijada que de alguna forma, directa o tangencialmente, encuadra el horizonte histórico de sentido por el cual se deslizan los diferentes destinos personales de los miembros del real visceralismo. En consecuencia, un nuevo lema comienza a imperar ante el inédito panorama estrenado: el vínculo de la poesía o la literatura con el dinero y con el éxito comercial ya totalmente despojado de los ideales de

¹⁶² Sloterdijk lo grafica con claridad: “Mi tesis es esta: la cultura experimental no puede producir otra cosa que no sea esa posición última rayana en el budismo: toda profundidad es superficie, todo contenido es forma”. Sloterdijk, Peter: *Experimentos con uno mismo*. Pre-textos. Valencia, 2003. p. 43. En consonancia con los pensadores de la posmodernidad, como Baudrillard, que también planteaban que “la profundidad es la superficie”, se aprecia en esta consideración un hito importante en relación con la saturación de la experimentación inherente al programa moderno desarrollada ya su expresión insuperable, según Sloterdijk, en las vanguardias de la década del 20’.

juventud, dejando “perdida” la imagen de una vida en función de experiencias asociadas a la expresión poética en su intento constante de transgresión de los preceptos normalizadores de la sociedad. Es así entonces como el texto, desde esta perspectiva, entra en un callejón sin salida. Esta orientación se condice con el estatus adquirido tanto por la literatura como por el arte, del cual Bolaño fue corrosivamente crítico, especialmente desde la década de los 90’ que es donde desemboca el relato de la novela¹⁶³. Esta máxima, la expresa categóricamente Xosé Lendoiro, mecenas, editor y director de una prestigiosa revista literaria: “los poetas se embelezan ante el espectáculo del dinero” (427).

Una nueva época despuntaba en los diferentes medios de comunicación en los que la poesía encontraba un nuevo canal de difusión. Algo había sido trastocado en los años siguientes a los apuntes de García Madero. En una conversación entre Jacinto Requena y Rafael Barrios se aduce: “¿En la radio ahora están leyendo poemas?, se extraño Rafael. Sí, le dije. En la radio y en las revistas. Es como una explosión. Y cada día surge una editorial nueva que publica a nuevos poetas” (275)¹⁶⁴. Esta nueva explosión recibe en la obra una explicación “académica”. Desde una mirada sociológica teñida por los discursos oficiales, Luis Sebastian Rosado arguye que:

“Entre las varias causas que lo propiciaron (esta nueva explosión), las más obvias son un desarrollo económico más o menos sostenido (desde 1960 hasta ahora), un afianzamiento de las clases medias y una universidad cada día mejor estructurada, sobre todo en su vertiente humanística” (276)¹⁶⁵.

¹⁶³ Habría que precisar que obviamente el arte sigue aportando nuevas formas de abordar los problemas de la realidad, no se trata en esta descripción de una concepción purista o exclusivamente elitista, en el sentido adorniano, de mantener todo tipo de distancia frente a la lógica de la industria cultural. La misma obra de Bolaño se mueve entre las corrientes más tradicionales del canon occidental y las manifestaciones más periféricas y marginales de la realidad heterogénea latinoamericana (y no sólo latinoamericana). Evidentemente, de esta rica interacción emergen provocativos espacios no tematizados; potenciales fisuras que son fecundos nichos de exploración crítica, especialmente en relación a las reflexiones sobre el desarrollo/regresión de la modernidad surgidas en los últimos años en diferentes partes del planeta. Sin embargo, específicamente en “Los detectives salvajes”, por la época histórica tematizada, lo que Bolaño enfatiza es la malversación y cooptación de la literatura; la reticencia frente a la apuesta desinteresada por proyectos que se dirijan contra la corriente de las lógicas del mercado, del éxito, de la fama y del reconocimiento mediático.

¹⁶⁴ Indudablemente que el fenómeno editorial en América Latina venía desarrollándose desde antes. La emergencia del “Boom” latinoamericano fue precisamente un síntoma del impacto de este fenómeno. Su nombre emana del éxito editorial alcanzando en la década de los 60’ no sólo en la esfera de habla hispana. Como arguye Avelar, los autores del “Boom” se encontraron en la disyuntiva de proyectarse también hacia un lenguaje universal, recuperando el aura de la literatura en un escenario totalmente permeado por la influencia de la industria cultural. El resultado estético de sus obras sería precisamente el intento consciente de sublimar la inevitable penetración del mercado en todas las esferas culturales. Ver Avelar, Idelver: Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Editorial Cuarto Propio. Santiago, 2000.

¹⁶⁵ En este punto se deben considerar las reflexiones planteadas por Jesús Martín-Barbero. Este autor sostiene que en Latinoamérica existió un tránsito entre una fase estatal y otra determinada por el mercado. Ver Martín-Barbero, Jesús: “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación” en: Moraña, Mabel (ed). Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000. Según esta directriz, la argumentación que menciona Luis Sebastián Rosado se ajusta más a

Tras esta explicación, que obviamente refleja la posición desde la cual se emite¹⁶⁶, se afirma que esta explosión editorial responde a un nuevo escenario histórico-cultural vivido en México, concretado figurativamente, a partir de los hechos del 68'. Efectivamente, la incipiente penetración de un nuevo modelo cultural, donde cada vez es menos importante la unidad política o la politización entre las tradicionales facciones de izquierda y derecha, y por el contrario, cada vez es más significativa la apertura de nuevas voces y minorías culturales, va a determinar los diferentes posicionamientos dentro del mercado emergente. Entre fines de los 70' y comienzos de los 80' se está recién en una fase incipiente donde no se puede establecer con claridad cuál es la predominancia más significativa de estas transformaciones. Sin embargo, desde el giro renarrativo desplegado en la novela, sí se pueden releer estos hechos a contraluz de las transformaciones acontecidas en la década de los 90', es decir, se observa en este contexto una serie de metamorfosis en estado de germinación.

Es precisamente desde este afán rehistorizador que la obra se va articulando, mostrando, como un juego de espejos, los diferentes momentos aludidos en ella. Se observa de esta manera la importancia ascendente del capital y de las vulgares formas de cómo éste puede financiar diversos proyectos artísticos y literarios. En el caso del categórico testimonio del mecenas Xosé Lendoiro se confiesan oscuras redes participantes en el círculo de difusión de la literatura, y más específicamente, en el progresivo proceso de corrupción cultural de la sociedad mexicana:

“Sé que hubo un tiempo, al principio de la singladura de mi revista, en que mis jóvenes colaboradores se reían de la procedencia de mi capital. Pagas a los poetas, se dijo, con el oro que te entregan los financieros deshonestos, los banqueros defalcadores, los narcotraficantes, los asesinos de mujeres y niños, los que lavan dinero, los políticos corruptos” (440)¹⁶⁷.

El vínculo entre la posibilidad de publicar en revistas prestigiosas, el dinero que se necesita para financiarlas, la falta de escrúpulos a la hora de lograr un espacio en ellas, la

los efectos provocados por el dominio estatal que, en el contexto mexicano, siempre ha sido un sostén fundamental en el desarrollo de las políticas artísticas. Existe en este asunto una diferencia frente a los hechos ocurridos en el Cono Sur, donde las dictaduras militares cumplieron el rol de ser verdaderas “transiciones” entre estado y mercado. Aquí ciertamente se tematiza un punto neurálgico. La pregunta que emerge de esta disyuntiva da cuenta de si existe una suerte de “continuidad” entre ambos momentos, o si bien, por el contrario, la irrupción del mercado se debió básicamente a una ruptura y fracaso del modelo establecido anteriormente. Una de las premisas seguidas aquí, tras el corpus de hechos históricos descritos por Bolaño, y especialmente, ante los recursos narrativos y fictivos usados para representarlos, es que esta nueva emergencia encarna la penetración de un nuevo modelo en el que vorazmente han sido trastocadas las condicionamientos históricos previas. Sin embargo, un análisis más detallado de esta temática se abordará en “Estrella distante” en relación al caso chileno.

¹⁶⁶ En la cita de Luis Sebastián Rosado se expresa el discurso *desarrollista* pregonado en América Latina para explicar su situación dentro del escenario de la modernidad universal. Este planteamiento se fundamenta en el atraso temporal del continente en comparación con las sociedades industriales del primer mundo.

¹⁶⁷ En este pasaje se alude a la condición de abogado de Lendoiro, pero también se extrapola la situación cultural de la sociedad mexicana marcada por la fuerte injerencia de redes de poder, donde participan diferentes segmentos de la sociedad. Esta temática será abordada con mayor profundidad en relación a la obra “2666”.

sumisión frente a los que detentan poder y dinero para catapultar una posible carrera literaria, son evidentes manifestaciones que se desprenden de los testimonios de Lendoiro: “Y todos los que me siguieron comenzaron una carrera en el mundo de las letras o cimentaron una carrera que ya había empezado pero que sólo estaba en la fase de los balbuceos” (441). Bajo los condicionantes de este entorno, en un ambiente regido por este tipo de “leyes”, se *contrasta* y *reafirma* con mayor énfasis la actitud rebelde, por momentos inmadura, contradictoria y absurda, de los jóvenes real visceralistas retratados en el diario de vida de García Madero. Su condición marginal, “perdida”, puede ser vislumbrada con otros ojos ya desde este nuevo escenario, como el síntoma embrionario de un desarraigo epocal, de un descontexto naciente ante un nuevo piso histórico que avasalladoramente muestra las múltiples formas de coacción del poder a través del embrujo del dinero. En este nuevo escenario descrito se desacredita la argumentación basada únicamente en la condición juvenil, ilusa y rebelde, de los real visceralistas para explicar su marginalidad y desadaptación en la década de los 70’. En efecto, las nuevas generaciones de jóvenes de los años posteriores, por el contrario, habían aprendido muy rápido la “lección” dada por Lendoiro, sin decir nada, sólo asintiendo en silencio:

“Entonces los jovencísimos poetas comprendieron y asintieron, aunque tal vez sin darse cuenta del todo de lo que había querido decirles (...) Y si hubo uno que no entendiera, cosa que dudo, cuando vio sus textos publicados, cuando olió las páginas recién impresas, cuando vio su nombre en la portada o en el índice, olió a lo que de verdad huele el dinero: a fuerza, a delicadeza de gigante. Y entonces se acabaron las bromas y todos maduraron y me siguieron” (441).

Donde se cristaliza toda esta inercia surgida con los “nuevos” tiempos es en el pasaje de la feria del libro de Madrid fechado en 1994. En ese lugar se escuchan los testimonios de escritores cuyo denominador común es el éxito, la fama o el reconocimiento social y público. La feria del libro, como institución característica del nuevo orbe literario, escenifica el montaje presente en la industria editorial¹⁶⁸. Pero en el contexto descrito en “Los detectives salvajes”, resulta ser el epílogo lapidario de la receta del “buen” escritor, de aquel que sabe astutamente adaptarse a los tiempos, a los “nuevos” tiempos, subiéndose oportunamente al carro de la “victoria”. Por ejemplo, Aurelio Baca señala que no se debe arriesgar más de la cuenta, se debe ser condescendiente con el poder, ser muy consciente de la limitación del valor, en suma, ser acomodaticio con las fuerzas rectoras de los cambios. Pere Ordoñez sostiene que en el pasado los escritores buscaban la transgresión, la revolución. Normalmente pertenecían a clases acomodadas donde su empeño se enfocaba justamente en una ruptura

¹⁶⁸ Esta institución muestra resonancias de lo que fueron las “exposiciones universales” dentro del proceso de modernización occidental. Su función no sólo servía como una forma de promoción de las diferentes naciones del orbe que pretendían exhibir sus particularidades “identitarias”, sino que en sí misma, como escenificación o performance, resultaba ser una forma de autolegitimación, al procurar mostrar como transparente, “normal”, los códigos, las leyes y lógicas que rigen su funcionamiento, y por ende, el de la sociedad capitalista.

frente al orden social establecido: “al tomar ellos la pluma se volvían o se revolvían contra esa posición: escribir era renunciar, era renegar, a veces era suicidarse. Era ir contra la familia” (485). En la década de los 90’, los escritores hispanoamericanos provenían de los estratos sociales medios y bajos, donde la literatura podía ser:

“una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada (...) no reniengan de nada o sólo reniengan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos o de escoger a éstos entre los más inermes” (485).

También Julio Martínez comenta sobre la importancia de mantener la impostura bajo el disfraz de la inteligencia; ocultar la mentira bajo los árdides de la criptografía, siempre aparentando un aire intelectual, donde nada, eso sí, quede al azar, aunque éste sea realmente inexorable: “El azar nos guía aunque nada hemos dejado al azar” (487). Pablo Valle alude a la cifra inconfesable que lleva a un futuro mejor y al optimismo, a pesar de todo lo escrito, pues este hado siempre se trasluce en la búsqueda del ascenso social y del reconocimiento de sus pares, aunque la conciencia a veces quiera protestar, dejando ecos remotos, casi inaudibles, de autenticidad, simpleza o modestia. Marco Antonio Palacios habla de la disciplina, del rigor, del trabajo y de un complemento esencial e ineluctable: el encanto, saber caer bien, la diplomacia, el lobby; frecuentar los círculos adecuados, evitar rencores y resentimientos: “delimitar las áreas de trabajo. Por la mañana escribir, por la tarde corregir, por las noches leer y en las horas muertas ejercer la diplomacia, el disimulo, el encanto dúctil” (491). Finalmente, Pelayo Barrendoáin cuenta que hasta la enfermedad, la locura, la depresión, hay que transformarlas en un producto de mercado, ya que éste abarca todos los nichos imaginables: “tengo también mi cupo de lectores, los reventados, los golpeados, los que tienen en la cabeza pequeñas bombas de litio, ríos de Prozac (...) mis hermanos, los que chupan de mi locura para alimentar su locura” (495). La feria del libro, en la que además de largos pasillos llenos de libros, autores firmando sus obras, salas de exhibición y presentación de libros, best sellers, en fin, representa el escenario ideal para situar la letanía con la que terminan cada uno de estos testimonios: “todo lo que empieza como comedia termina como...”. En esta frase, el término “comedia” se refiere puntualmente a la farsa o fingimiento. Esta impostura se expresa en contraposición a la otra afirmación que se repite en estos pasajes: “el honor de los poetas”¹⁶⁹. La ligazón entre “comedia” y “honor” es enteramente paradójica. En su contrasentido se avisa, aunque difusamente a través de los juegos fictivos que pululan en la obra de Bolaño, un reflejo que se retrotrae permanentemente hacia la

¹⁶⁹ Ver Olivier, Florence: “El honor y el deshonor de los poetas en la obra de Roberto Bolaño” en: *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Presses Universitaires de Bordeaux. Bordeaux, 2007.

narración de García Madero, para intentar tantear, aunque sea indirectamente, la silueta borrosa de aquellos jóvenes “perdidos en México”.

Dentro de este tinglado de acontecimientos queda una importante señal por develar. El primero de todos los relatos con los que se inicia este ciclo de testimonios en la feria del libro de Madrid es el del más prestigioso crítico literario de España, y por extensión, por la significación del mercado editorial español dentro de la comunidad hispanoparlante, de toda Hispanoamérica. Iñaki Echavarne formula una pequeña alegoría, con una temática clásica, vinculada a uno de los ejes de sentido más significativos de toda la obra asociado al *naufragio*¹⁷⁰ inherente y constitutivo a todo discurso histórico, a la esencia misma de la historicidad¹⁷¹:

“Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan (...) Luego los lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompasándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura (...) Finalmente la Obra viaja irremediamente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres” (484).

En esta cita aparecen las nociones “Crítica”, “Obra”, “Lectores” con mayúscula como categorías fundamentales para esbozar el decurso histórico de la literatura. Dentro de este horizonte, todas las instituciones, cánones y marcos históricos, son sólo momentos transitorios de una provisionalidad constitutiva ante el inevitable desenlace de la extinción. Sin embargo, aún así, teniendo en cuenta esta cláusula inexorable, todo se mueve “dentro” de la historia, y si se sigue la metáfora aquí empleada, todo naufragio acontece “en” la historia. La metáfora del naufragio, del sentido histórico (en relación a su direccionalidad) que ha sido acuñado desde épocas remotas, se resemantiza en el mentado escenario posmoderno. Sus alcances últimos sólo se podrán dilucidar a cabalidad cuando se desarrollen las claves primordiales de la obra “2666”, pues, como se verá, “Los detectives salvajes” y “2666” están diseñadas en total consonancia en lo que respecta a las relaciones intrínsecas entre historización, arte y vanguardia dentro del contexto de la (pos)modernidad, y más aún, de lo que se ha denominado “Occidente”.

¹⁷⁰ La noción del “naufragio” presente como motivo recurrente en la obra de Bolaño es una idea sobre la que se ha reflexionado desde la antigüedad. Ver Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1979. Esta noción será nuevamente abordada en el análisis de “2666”.

¹⁷¹ En este punto evidentemente se plantean preguntas claves que tienen que ver con los mismos fundamentos del discurso histórico. Especialmente, en referencia a cuál es la relación constitutiva y sémica entre memoria y olvido. Hasta qué punto el olvido, la muerte o la anulación, pasan a ser categorías fenomenológicas de la historización. Ver Op. cit, Ricoeur, La memoria, la historia, el olvido, 2003.

3.5 Octavio Paz y el laberinto salvaje de Bolaño

3.5.1 El “ícono” de Paz: entre el establishment y el teórico de la modernidad

El proceso de rehistorización que se aprecia en la obra no se encuentra sólo relacionado con las vanguardias históricas, con los estridentistas, como se pudiese pensar a primera vista. Este movimiento, como se verá, sólo cumple una función específica dentro del entramado narrativo de “Los detectives salvajes” en virtud del papel que desempeña en la obra la figura capital de Cesárea Tinajero. Como lo ha mencionado el crítico mexicano Christopher Domínguez, las vanguardias en México no fueron realmente movimientos gravitantes, especialmente el grupo estridentista, debido a la fuerte influencia tradicional de su rico pasado histórico¹⁷². La “inevitabilidad” de cargar con el peso del pasado produce un terreno poco fértil para las entusiastas iniciativas que buscan, a veces con demasiada ingenuidad y provocación, la ruptura con el pasado. En este sentido, Domínguez observa que Bolaño utiliza el tópico de las vanguardias siguiendo más bien el acervo vanguardista chileno¹⁷³. Teniendo este antecedente en consideración, se advierte, siguiendo el mismo eje narrativo de la novela, que el proceso de rehistorización emprendida en ella, con arreglo a vislumbrar los procesos históricos de inscripción, tiene como referencia central la figura de Octavio Paz.

Paz representa la cima de las letras y de la intelectualidad mexicana desde la posguerra. Su mayor influencia se orientó en torno a la reflexión de la realidad histórica mexicana y a la situación universal de la modernidad occidental. Su pensamiento siempre estuvo marcado por las intrincadas relaciones entre tradición y modernidad¹⁷⁴. Siguiendo desde dentro esta matriz de la tradición mexicana, Paz la interpola con su formación ilustrada europea para analizar sus desajustes frente al desarrollo de la modernidad occidental. Su concepción de la historia está influenciada por la tradición historicista del idealismo y romanticismo alemán en la cual se concibe una especie de espíritu o esencia en cada nación

¹⁷² Ver Domínguez, Christopher: “Bolaño y México” en: La sabiduría sin promesa. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2009.

¹⁷³ A este respecto, se refiere a las figuras de Vicente Huidobro, Juan Emar, el grupo surrealista Mandrágora, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, Juan Luis Martínez y Rodrigo Lira, entre otros.

¹⁷⁴ El eje dual de esta problemática en relación a la historia mexicana se aprecia genealógicamente en la oposición entre la Nueva España, representante de la tradición, y el México Liberal, personificado en la modernidad. Ver Brading, David. A: Octavio Paz y la poética de la historia mexicana. Fondo de cultura económica. México, D.F. 2002. p. 52.

que se va desarrollando a través la historia¹⁷⁵. Evidentemente, en esta confluencia salen a la luz una serie de problemas relacionados con el proceso de universalización de esta dialéctica histórica de tintes hegelianos que, desde la esfera posmoderna y poscolonial¹⁷⁶, muestra sus complicaciones intrínsecas al exponer su filiación con el proyecto moderno basado en la expansión y el progreso¹⁷⁷.

A pesar de estas complicaciones que, a partir de los debates de las últimas décadas, exhibe el pensamiento de Paz, dentro de “Los detectives salvajes” se establece una relación ambivalente frente a su figura. En primer lugar, Paz encarna por antonomasia la figura del establishment mexicano, de la “institución arte”¹⁷⁸. Dentro del panorama literario, su nombre representaba una corriente inconfundible, con una extensa lista de devotos seguidores, a la cual se contraponían los “poetas campesinos” y las figuras de Efraín Huerta, José Emilio Pacheco, Jaime Sabines, entre otros¹⁷⁹. Es por esta presencia omniabarcante de Octavio Paz

¹⁷⁵ En este punto, Brading repara que la reflexión de Paz sobre la poesía romántica, especialmente en “Los hijos del Limo”, se centra principalmente en la analogía entre una nueva estética y una nueva religión, en la que la imaginación poética sustituiría a la revelación cristiana. Sin embargo, Paz omitiría la dimensión historicista del romanticismo desarrollado principalmente en Alemania, siendo este el fundamento esencial de su propia concepción con respecto a la realidad histórica de México: “para los filósofos alemanes como Herder, Fichte y sucesores cada nación estaba animada por un alma o espíritu colectivo que se expresa a lo largo de la historia en su literatura, arte, leyes, instituciones, héroes, santos y, sobre todo, en su lenguaje mismo”. Ibid, p. 31.

¹⁷⁶ Spivak ha criticado intensamente, por ejemplo desde el ámbito de la “Estética” de Hegel, la concepción hegeliana de la historia. Para éste, el arte de la India (y podríamos extrapolarlo al arte no-europeo) no es un arte verdadero en la medida que no se ajusta a la definición de su reflexión estética. Para Hegel, la síntesis de la significación efectuada en el proceso histórico se da en la unión de forma y contenido, siendo la obra de arte por antonomasia la superación de esa contradicción. Bajo este parámetro, el arte de la India, Persia y Egipto, serían sólo representaciones externas, fuera de la síntesis “verdadera” presente en el arte occidental, y por lo tanto, expresiones *fuera* de la historia, o sea, en última instancia, sin historia, sin sentido. Ver Spivak, Gayatri: Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente que se desvanece. Ediciones Akal. Madrid, 2010.

¹⁷⁷ En este punto sobresalen las críticas que Cornelia Sieber enuncia sobre los problemas que conlleva la “teoría de la falta” plasmada en el pensamiento de Paz sobre la carencia, tanto en España como en Latinoamérica, de la influencia ilustrada del siglo XVIII. Ver Op. cit, Sieber, La transformación de la modernidad en discursos latinoamericanos recientes, 2006; también sobresalen los reparos que establece Hermann Herlinghaus al destacar el afán universalista de la modernidad que representa el pensamiento de Paz (en sintonía con Habermas y Marshall Berman). Ver Op. cit, Herlinghaus, Renarración y descentramiento...2004; Vittoria Borsó, asimismo, señala que Paz no puede superar la coincidentia oppositorum romántica, cayendo siempre en un discurso apologético de una identidad dinámica, y con esto, paradójicamente, haciendo de la misma “otredad” un mito. Ver Borsó, Vittoria: Mexico jenseits der Einsamkeit. Vervuert. Frankfurt am Main, 1994; finalmente, Monsiváis refiere también a esta suerte de “tratado de mitificación” que es para él “El laberinto de la soledad”, ya que “el mexicano”, que es el sujeto del libro, se describe como una noción cerrada que no permite mostrar la diversidad que existe entre “los mexicanos”. Ver Monsiváis, Carlos: “El laberinto de la soledad: el juego de espejos de los mitos y las realidades” en: Octavio Paz. El Laberinto de la soledad. Fondo de cultura económica. Número 356. Agosto del 2000.

¹⁷⁸ En este sentido, sin seguir necesariamente la historización que efectúa Bürger del desarrollo de la sociedad burguesa, especialmente francesa, Paz sería el símbolo de la “institución arte” dentro del campo cultural mexicano (Bourdieu), y en consecuencia, el blanco ideal a ser apuntado por cualquier movimiento que pretenda adscribir filiaciones vanguardistas, como es el caso del Realismo Visceral.

¹⁷⁹ De acuerdo a la época representada en la obra, correspondiente a los años que Bolaño residió en el DF, Carmen Boullosa menciona: “Los poetas de mi generación se habían alineado en bandos antagónicos preexistentes. Uno admiraba al poeta popular, Efraín Huerta -famoso por sus “poemínidos”, cargados de humor, desparpajo y frescura-, y el segundo a los de la revista Plural que dirigía Octavio Paz -el futuro Premio Nobel,

que en varios pasajes de la obra se relatan los diferentes complots planeados por los integrantes del Realismo Visceral contra su persona. Desde interrupciones y escándalos en recitales poéticos, al más puro estilo dadaísta, hasta la excéntrica idea de un secuestro. La actitud que los unía era la de blasfemar constantemente en contra de Paz. Como lo señala Alfonso Pérez Camarga: “Nosotros respetábamos a Octavio Paz, por ejemplo, y ellos, con la soberbia de los ignorantes, lo desdeñaban sin ambages” (329). También Monsiváis, personaje de la novela, alude a esta insustancial falta de reconocimiento de los real visceralistas al laureado poeta mexicano: “obstinados en no reconocerle a Paz ningún mérito, con una terquedad infantil, no me gusta porque no me gusta, capaces de negar lo evidente” (160).

Existe, por otro lado, un importante acercamiento al poeta mexicano, no en virtud del símbolo representado en su figura, sino a las lúcidas reflexiones que vertió sobre la vanguardia, la poesía, la historia y la modernidad. De hecho Paz fue uno de los pensadores que más agudamente reflexionó, en algunos casos adelantándose a los teóricos de la posmodernidad, sobre el problema del arte moderno y sobre las paradojas de la modernidad, tras los acontecimientos históricos de la década de los 70'. Este punto es un pivote fundamental para articular la argumentación planteada acerca del proceso de rehistorización exhibido en “Los detectives salvajes”, configurando así una suerte de constelación conceptual que, tras un adecuado análisis histórico, evidencia significativas zonas de confluencias. Uno de los asuntos cruciales que se vislumbra en este ámbito es el nexo entre modernidad e historia, según lo expuesto en el capítulo anterior como discurso histórico moderno, siguiendo los planteamientos teóricos de Koselleck. Para Paz, en la esencia de lo moderno se encuentra la constitución del *futuro* como región de lo inesperado, siendo éste su motor de proyección, su horizonte de expectativas¹⁸⁰. Efectivamente, el futuro pasa a ser así el centro neurálgico de la tríada temporal; una proyección de la historia misma que por definición está más allá de ella¹⁸¹.

intelectual y cosmopolita- y que editaba un grupo formidable de escritores –García Ponce, Elizondo, de la Colina y el también poeta Tomás Segovia” . Op. cit, Boullosa, El agitador y las fiestas, p. 418.

¹⁸⁰ Paz afirma: “la época moderna comienza en ese momento en que el hombre se atreve a realizar un acto que habría hecho temblar y reír al mismo tiempo a Dante y a Farinata degli Uberti: abrir las puertas del futuro”. Paz, Octavio: *Los hijos del Limo*. Obras Completas tomo I. Círculos de lectores, Fondo de Cultura económica. México, 1994. p. 352. En este asunto, Paz coincide con las apreciaciones de Koselleck en relación a la dimensión cualitativa y constitutiva que adquiere la temporalidad histórica moderna en contraste con épocas anteriores, especialmente en cuanto al valor diferencial entre eternidad cristiana e historia moderna, como se expuso en el capítulo anterior.

¹⁸¹ Ibid, p. 357.

3.5.2 Paz y la zona de convergencia de los 70'

Desde estos pilares sedimentados por la reflexión del discurso histórico según su matriz ilustrada, surge la historización que realiza Paz de la modernidad, teniendo como reseña las transformaciones de la poesía moderna, principalmente de su versión vanguardista. Según Paz, desde la década de los 70' se inaugura un nuevo escenario histórico en el que el futuro se observa sin horizonte en tanto *pérdida de futuro*. Éste malogra su condición de promesa de las transformaciones gestadas desde el seno de la modernidad¹⁸². Con este giro cambia el marco de historización y se anuncia una nueva esfera de sentido en la que el futuro se asocia con el horror, con el “terror del porvenir”. En este rasgo entra hondamente en cuestionamiento el paradigma del horizonte de expectativas del discurso histórico moderno como una proyección dirigida incondicionalmente hacia el futuro. El presente, de este modo, plantea la crítica del futuro, comenzando a desplazarlo en una dinámica de sentido que, con el transcurso de las décadas, desembocará en la globalización actual¹⁸³.

La etapa posindustrial desarrollada principalmente en los Estados Unidos configura igualmente un contexto fundamental de historización dentro de la modernidad¹⁸⁴. Obviamente que esta realidad cultural es diferente a la mexicana, sin embargo, muchos de los nuevos síntomas observados en las transformaciones de la modernidad también se incorporan, aunque manteniendo las paradojas de su condición subalterna¹⁸⁵, en el horizonte histórico de los

¹⁸² Algunas de ellas fueron: el “darwinismo” en la esfera de la historia y la sociedad, la realización progresiva de la libertad, el desarrollo de la ciencia y la tecnología, el dominio del hombre sobre la naturaleza, la universalización de la cultura. Todas estas ideas dice Paz: “tenían algo en común: el destino del hombre es la *colonización del futuro*” Ibid, p. 464. (cursivas nuestras).

¹⁸³ En este cuestionamiento Paz está totalmente en sintonía con los teóricos de la posmodernidad, los que, como Baudrillard, sentenciaban la presencia de una absolutización del presente bajo la tutela de la “pantalla total” que gobierna la cultura posmoderna en el escenario de la globalización imperante. Ver Baudrillard, Jean: Cultura y simulacro. Editorial Kairós. Barcelona, 1993.

¹⁸⁴ El conocimiento productivo de esta era se asocia crecientemente al desarrollo de la tecnología y la información. Desde aquí surge una nueva trinchera a la que apunta el pensamiento crítico francés, retomando el planteamiento heideggeriano sobre el problema de la técnica. Se deja así atrás la confianza en una salida marxista tradicional, como ha sido compulsivamente celebrado por los partidarios de triunfo liberal (capitalista-república parlamentaria) tras la caída del socialismo real, aunque según Derrida, con la inconjurable “presencia” espectral de Marx, ya sea de sus mismos fantasmas como del espectro que condensa el mismo Marx y el marxismo. Ver Derrida, Jacques: Espectros de Marx. Editorial Trotta. Madrid, 1995.

¹⁸⁵ Las reflexiones sobre la modernidad latinoamericana se caracterizan por acentuar sus diferencias. Este supuesto se exhibe en un contexto determinado por la existencia de amplias zonas de premodernidad, junto con regiones de un parcial desarrollo industrial. A este escenario se deben adicionar también los malestares y síntomas de la cultura posmoderna y su sustrato posindustrial. Autores como Brunner, García-Canclini, Martín-Barbero, han reflexionado justamente sobre la heterogeneidad, híbridez y mediatización del panorama latinoamericano respectivamente. Ver De toro, Alfonso (ed): introducción en: Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 2006.

nuevos tiempos avencidados rudimentariamente en el DF. En este contexto, la exaltación de Paz de la juventud cobra relevancia especial¹⁸⁶. Este aserto se condice directamente con lo acontecido a los miembros del realismo visceral. El nexos aquí es el siguiente. Según Paz, la sociedad que cambia aceleradamente en pos de una capitalización de todos sus espacios de vida, sin dejar solución de continuidad, experimenta, a través de la ciencia y la tecnología, una creciente penetración y control del cuerpo. No obstante, el capitalismo desde sus orígenes desacralizó al cuerpo considerándolo un instrumento de trabajo¹⁸⁷. En consecuencia, el placer se estigmatizó como un gasto y la sensualidad como una perturbación. Este planteamiento teórico se conecta internamente con las reflexiones de Bataille mencionadas anteriormente. Para Paz, en nombre del futuro, del progreso, se completó la censura del cuerpo con la mutilación de los poderes poéticos del hombre. Esta argumentación tiene cabida en su exposición concretamente dentro del contexto histórico de la década de los 70'. En efecto, si antes la rebelión del cuerpo y la imaginación se pensaban como potenciales formas de negación del tiempo lineal, de prescindencia del futuro, ya que sus "valores" representaban básicamente los del presente¹⁸⁸, con la incidencia de estas nuevas formas de control se generaron, según Paz, acentuados desórdenes en la imaginación y turbadores sacudimientos físicos del placer sensual.

En esta materia sí se expresan diferencias sustantivas con los rasgos exhibidos por los real visceralistas. Las rebeliones juveniles de los 60` no fueron para Paz verdaderas revoluciones. En ellas no se estaba buscando el quid vanguardista de lo nuevo, del *novum*, exteriorizado en el anhelo de una nueva sociedad o de un nuevo hombre esperanzado por conquistar el porvenir, ya que no existía realmente, según él, una organización "tangibile" de la sociedad futura. En esencia no había una idea verosímil de futuro, sólo una refutación del presente. A partir de este diagnóstico, se aprecia con mayor nitidez las divergencias dentro del comportamiento erótico y poético de los real visceralistas en los que realmente la imaginación no era una creación proveniente desde el "interior" del cuerpo, en el sentido afirmado por Paz, al ser entendida como la dimensión plena y afirmativa de un presente empoderado (arraigado) del curso de los hechos históricos. En ellos, más bien, la imaginación que acompaña a la

¹⁸⁶ Desde su época juvenil, Octavio Paz advertía sobre el valor de la juventud aunque siempre en consonancia con la tradición. Este valor es un culto característico de la época moderna, según Paz, en el que su potencial revolucionario sólo se puede expresar cuando se comporta como un vehículo de una tradición activa e involucrada continuamente en un "abrirse paso". Ver Paz, Octavio: "Razón de ser" en: Vanguardias latinoamericanas. Historia, crítica y documentos. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 2000. En el caso de Bolaño, de los real visceralistas, se observa patentemente el agotamiento de las formas tradicionales.

¹⁸⁷ Ibid, p. 468.

¹⁸⁸ Ibid, p. 468.

sexualidad se encuentra completamente mediada por la lectura, por la literatura, fundamentalmente por las lecturas del Marqués de Sade (en relación a la temática del erotismo). En este sentido, la literatura opera para ellos como el único reducto disponible, como la señera fuente a la que pueden aferrarse; como si fuese el madero de una embarcación naufragada, arrastrada al vaivén de las aguas, de las turbulentas “aguas” de la década de los 70’ en América Latina. Desde un paradigma distinto, entonces, situado incipientemente en lo que sería considerado después como el archivo posmoderno, parece ser, paradójicamente, que estos jóvenes “iniciados” en la poesía y la sexualidad, que debiesen ser en teoría la semilla fértil de su tiempo histórico, estuviesen siendo “re-injertados” o “re-implantados” en su época, dado que su marginalidad no se debe exclusivamente a su condición tercermundista o periférica, sino también a su existencia intempestiva, nomádica, fuera de las directrices dominantes de su contexto histórico. Entonces, surge la interrogante -que suscita el ambiguo estatus de estos jóvenes poetas, dependiendo de la sección analizada de la novela -, de si los real visceralistas no serán verdaderamente el último estertor, la agonía terminal de esta estela de jóvenes que, formando parte de las rebeliones juveniles de los 60’ mencionadas por Paz, quedaron fuertemente conmocionados ante las vertiginosas transformaciones del mundo de esos años, especialmente de la creciente penetración de un nuevo modelo económico-cultural; o si ya son sólo, por el contrario, el simple remanente de esa época histórica, constituyéndose asimismo en los primeros “colonos” de un terreno de nadie, de un nuevo interregno estrenado sólo como gestación conjetural, aún desarraigado o desterritorializado, sin un sustrato o piso sólido en el cual situarse; y de este modo, sólo susceptible de ser comprendido a la postre de los acontecimientos de las décadas siguientes como es lo que narra la novela en la década de los 90’. Se asoma así la interpelación de si no será desde la rehistorización, es decir, desde una nueva evaluación crítica del “lugar” histórico que ocupan los real visceralistas, la única forma de dar sentido a este grupo de jóvenes poetas. Si pertenecen al último “eslabón” de una época o al primero de otra, o si están más bien oscilando indefiniblemente en un *zona difusa* entre ambas, son componentes narrativos que se utilizan para acentuar la difuminada presencia de este grupo juvenil en la novela. Desde luego, esta condición plantea finalmente un cuestionamiento al estatus mismo de la *historia*, al esbozarla como un movimiento oscilante, nunca como un soporte enteramente positivo, unívoco, fundante. Bosquejar lo que está en juego en esta disyuntiva requiere de la escenificación de esa “zona” o “espacio” inscrito en un determinado marco histórico de contextualización. Pues bien, si se siguen los postulados de Paz, este marco histórico adquiere características emblemáticas en la década de los 70’, exponiéndose así una especie de espacio de *convergencia* en la intersección de los

tiempos exhibidos en esta década¹⁸⁹. Sin embargo, en “Los detectives salvajes” se visualiza que esa convergencia puede ser a la vez, simultáneamente, un *desmarque* o un desfase en el que se cruzan o superponen, como dice Paz, una modernidad que, en su aspecto “tradicional”, se consume y se aborta como futuro, y una posmodernidad que concibe al futuro como pasado¹⁹⁰.

Este punto de convergencia o de desmarque se puede observar también en el itinerario artístico seguido por Paz y Bolaño. Para Paz, tras los acontecimientos del 68´ mexicano, sintomáticos del fracaso del partido revolucionario institucional (PRI), se verificó que la unidad mítico-arcaica del deseo ya no podía inscribirse en la experiencia histórica, sino sólo en la experiencia poética. Así, en “Posdata”¹⁹¹, ya no es la fiesta revolucionaria apologizada en “El laberinto de la soledad” sino la experiencia del arte, de la poesía, la que realmente puede suministrar una vivencia colectiva superadora de la soledad, asociada en su reflexión a la autonegación mexicana de la modernidad¹⁹². Bolaño, desde otro contexto y escenario cultural, se sirve de la “experiencia poética” de este grupo de jóvenes pertenecientes al Realismo Visceral para establecer una experiencia histórica de renarración de su marco histórico de inscripción, cuyo resultado final es la misma obra “Los detectives salvajes”. En consecuencia, moviéndose ambivalentemente entre hiperrealización y mitificación, se articula la escenificación ficcional de estos jóvenes perdidos, descontextualizados de su horizonte histórico. Se desmonta así, mediante su rehistorización, la concepción paceana de la experiencia poética y del erotismo como únicas formas reales de superar los problemas de la sociedad capitalista, ya que para Paz únicamente la experiencia poética/erótica -junto con el mito- puede *ingresar* en la historia desplegando su poder de acoso e inspiración¹⁹³. En

¹⁸⁹ Paz lo enfatiza en relación a la poesía, aunque teniendo como contexto general la reflexión sobre el “nuevo” tiempo inaugurado a partir de la década de los 70´: “La poesía que comienza ahora (70´), sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. Afirma que entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesía es el presente. La reproducción es una presentación. Tiempo puro: aleteo de la presencia en el momento de su aparición/desaparición”. Op. cit, Paz, Los hijos del limo, p. 473. A pesar de que Paz puede ser considerado como un pensador eminentemente “moderno” por el hecho de concebir básicamente un principio trascendente en sus reflexiones, aunque ciertamente inserto dentro de los vaivenes de la historia, por otro lado, también puede ser ligado al mismo espíritu de la deconstrucción, es decir, a la comprensión de la presencia desde la ausencia, aunque sin realizar un desmontaje total del valor de cada una de estas categorías. Ver Hozven, Roberto: “Octavio Paz: la escritura de la ausencia” en: Revista chilena de literatura. N° 19 (abril). Santiago, 1982.

¹⁹⁰ Paz se encuentra en estas consideraciones en clara consonancia con las premisas del “futuro pasado” de Koselleck y Danto. Como lo destaca Valderrama: “La idea de “futuros pasados”, que Danto toma del historiador alemán Reinhart Koselleck, buscaría identificar, precisamente, aquella experiencia histórica póstuma caracterizada por cierta repetición de lo nuevo, por su incorporación como estrategia de innovación creativa en la economía cultural del archivo posmoderno”. Op. cit, Valderrama, Modernismos historiográficos, p. 66-67.

¹⁹¹ Ver Op. cit, Paz, Posdata, 1998.

¹⁹² Ver Op. cit, Borsó, Mexico jenseits der Einsamkeit, 1994.

¹⁹³ Op. cit, Brading, Octavio Paz y la poética de la historia mexicana, p. 72.

Bolaño, el mito que surge de la experiencia poética encarnada en los real visceralistas, especialmente en las figuras de Arturo Belano y Ulises Lima -después de la desarticulación que en la misma obra se efectúa de todo lo narrado por García Madero-, resulta ser sólo un recurso narrativo que, a diferencia de Paz, no dispone ya del sentido pertinente para ingresar en la historia, sino sólo la residualidad de permanecer, de resistir, en una *superposición* tangencial, en una constante oscilación semántica. Este fenómeno es el resultado de una caída, de una inapelable deshistorización, que a lo sumo puede sólo escoltar impasiblemente, junto con la crítica mordaz desprendida de ese acto, el transcurso de las décadas siguientes. Esta superposición opera como un eclipse en el que simultáneamente se ocultan y revelan, dependiendo del lado examinado, la experiencia “mítica” de estos jóvenes setenteros y los hechos históricos acaecidos posteriormente. Este hecho se debe a que la función de la experiencia poética desprendida de los real visceralistas no es ya la de acosar e inspirar, aunque paradójicamente dentro de la trama de la obra sea el móvil más persistente que realizan contra el mismo Octavio Paz, personaje de la novela, sino que sólo, tras el naufragio insinuado, resistir; porque el piso histórico, el fundamento o marco de inscripción dentro del cual se sitúan sus experiencias juveniles ha sido vorazmente desmarcado, des-historizado.

3.5.3 Encuentro “perdido” en los anales de la historia

La “tradición de la ruptura” que arguye Paz, como lógica fundamental del programa de la modernidad, presupone un discurso histórico moderno basado en la proyección, en la incesante generación de expectativas futuras. En la crisis de los 70’ se evidencia un desfallecimiento de esa tradición. Hasta ese momento el énfasis conceptual radicaba en la posibilidad siempre inédita de regeneración del horizonte histórico. Desde los 70’, la hegemonía del presente establece conexión, según Paz, con los tiempos originarios (que no son los del pasado), con los tiempos “transhistóricos” en los que se busca la plenitud del instante y del tiempo. Esta concepción sólo se puede plantear dentro de una perspectiva moderna esencialista del tiempo como la que Paz finalmente concibe, donde el proceso de historización se vincula con el tiempo “verdadero”¹⁹⁴. Bolaño, en cambio, no infiere un tiempo sustancial o una dimensión esencialista de la historia. De esta fundamentación surgen

¹⁹⁴ Desde el escenario posmoderno, esta concepción es fuertemente criticada. Herlinghaus menciona que la modernidad no es más la “tradición de la ruptura”, sino la múltiple codificación, lineal, cíclica, discontinua, elitista, popular, tradicional, moderna. Ver Herlinghaus-Riese: “Bruchlinien eines Spiegels oder Der Postkoloniale Blick. Einleitung” en: Sprünge im Spiegel. Bouvier Verlag. Bonn, 1997. p. 10

evidentemente los desmarques, desfases, superposiciones, zonas de ambigüedad y confusión en su obra. Este “principio”, bajo esta línea interpretativa, es el apropiado para una comprensión a fondo del verosímil estatus que caracteriza a los real visceralistas. Es por este hecho que, en una primera aproximación, fueron descritos bajo el signo ambiguo de la hiperrealidad y del sueño (o irrealidad), justamente para recalcar que dentro de la ficcionalidad de la novela no tienen una historicidad “positiva” (esencial), sino sólo son el resultado de un proceso de *rehistorización*, siendo este recurso el que les permite “estar” y, a la vez, “no estar” en los acontecimientos de la década de los 70’ y sus derivaciones posteriores. Este ambivalente procedimiento es el que mejor los caracteriza. Entonces, este desmarque entre Bolaño y Paz no se reduce sólo a la pugna por la figuración institucional en la historia de las letras mexicanas¹⁹⁵, ni tampoco por una supuesta superación de su influencia en el sentido que propone Harold Bloom¹⁹⁶. Lo que se aprecia en esta encrucijada, más bien, en este irresoluto núcleo entre *convergencia* y *desmarque histórico*, es una coexistencia semántica dentro de un archipiélago conceptual e histórico cuyo diferencial de sentido se acredita sólo en función de los diferentes contextos históricos, y por ende, de precisos propósitos y orientaciones estéticas. Paz sigue linealmente su análisis histórico desde las vanguardias a la posmodernidad (partiendo desde la tradición romántica, es decir, con una orientación proyectiva, o si se quiere, “moderna”). Bolaño, por el contrario, parte su propuesta literaria desde el escenario epocal y cultural posmoderno a través de un proceso de narración rehistorizadora, efectuando de esta suerte “saltos” y “juegos de espejos” hasta llegar retrospectivamente a las vanguardias históricas.

Sin perder de vista estos supuestos, surge entonces la interrogante por el enigmático pasaje -que cristaliza precisamente todas estas reflexiones- en el que Ulises Lima se encuentra nada menos que con Octavio Paz. En este episodio, la secretaria de éste, Clara Cabeza, cuenta los detalles de la vida íntima de Paz, destacando su notable universalidad al recibir cartas de todas partes del mundo y en diferentes idiomas. También revela la nutrida agenda de compromisos sociales que tiene en carpeta:

¹⁹⁵ Obviamente que no está aquí en cuestionamiento la ácida crítica de Bolaño a la praxis literaria cercana a los círculos oficiales, a las celebraciones, premios y reconocimientos, que rodean el mundo institucionalizado de la literatura. Ver Bolaño, Roberto: “Discurso de Caracas. (aceptación del Rómulo Gallegos)” en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008.

¹⁹⁶ Ver Bloom, Harold: La angustia de las influencias. Monte Avila Editores. Caracas, 1991; ver también Rojo, Grínor: “Sobre los detectives salvajes” en: Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Frasis editores. Santiago, 2003.

“Otra cosa que hacía era preparar la agenda de don Octavio, llena de actividades sociales, que si fiestas o conferencias, que si invitaciones a inauguraciones de pintura, que si cumpleaños o doctorados honoris causa” (503).

Bajo el prisma del éxito y el reconocimiento mundial, la entrevista con Ulises Lima parece a todas luces un encuentro inverosímil, metafóricamente “fuera” del tiempo y de la historia. Es la reunión *sui generis* entre el premio nobel mexicano y un joven poeta que no figura en las antologías de poesía mexicana; que en realidad no “existe”, no pertenece a la historia literaria ni a los círculos de la institucionalidad político-artística mexicana. Como lo menciona Cabeza: “llevé la lista que había hecho con los nombres de las últimas generaciones de poetas mexicanos y la repasé del primero hasta el último, no estaba en ninguna parte Ulises Lima, puedo asegurarlo” (510). Este particular episodio debe ser inscrito en el año 1995. En este momento se observa ya a distancia la rebeldía de los 70’ y de los actos de provocación característicos del grupo de jóvenes liderados por Ulises Lima. Lo extraño y ambiguo de este pasaje se agudiza con la petición que le hace Paz a su secretaria: “Entonces él me dijo: de lo que yo te diga aquí y de lo que has visto y de lo que veas mañana, ni una palabra a nadie” (507). Si Lima se encuentra fuera de todo canon, si a esas alturas prácticamente es un fantasma deambulando por las calles del DF, por qué la enigmática petición de ocultar este encuentro. Por cierto no es ni el prestigio de Paz el que está en juego, ni mucho menos un posible reconocimiento a Lima. Esta ausencia de Ulises en la historia, esta petición de reserva a su secretaria para ocultar esa entrevista, para que no salga a la luz pública (o a la “historia”), no hacen más que graficar, por contraste, paradójicamente, la mera e ilusoria posibilidad de datar (“enmarcar” históricamente) ese encuentro de tres días en que Octavio Paz y Ulises Lima se reúnen en el Parque Hundido. Después de ese lapso de tiempo todo se desvanece, todo vuelve a su curso normal. Paz sigue con sus múltiples actividades oficiales como si nada hubiese pasado en esos días previos. Así, entonces, se puede advertir que este encuentro pareciese ser un simple *evento*, un mero acontecimiento sin más, un testimonio mudo que no está dirigido hacia ninguna orientación, inscribiéndose en la novela simplemente porque sí, totalmente “desmarcado”, como si estuviese “perdido” en los anales de una historia inexistente, pues ya es imposible en ese contexto histórico dar un sentido de *proyección* unitario a cualquier germen histórico. De esta constatación se hace más elocuente que en los encuentros en el Parque Hundido Lima y Paz se muevan sólo en círculos, fuera de toda linealidad o proyección, dejando simbólicamente en el centro un inmenso vacío: “Mientras tanto don Octavio caminaba. Caminaba en círculos cada vez más grandes” (505). Tal vez una de las posibles claves para vislumbrar este enigma, este vacío, sea la figura de Cesárea Tinajero, que es, por lo menos para el lector, sobre lo único que intercambian palabra.

3.6 Ventanas de la historia: pasado, presente y futuro en Sonora

3.6.1 Fugaz modelo del Estridentismo

La referencia explícita de los real visceralistas, como se dijo, corresponde al movimiento vanguardista mexicano de la década del 20' llamado Estridentismo. Este grupo, junto a otros representantes de la literatura mexicana como "Los Contemporáneos", disputó el sitio preponderante de la denominada literatura nacional o revolucionaria: un tipo de literatura que se hace cargo del gran legado de la revolución a comienzos del siglo XX¹⁹⁷. Los estridentistas experimentaron su propio proceso de historización. En un primer momento, siguiendo los aires cosmopolitas provenientes de las vanguardias europeas, adoptaron las influencias del Dadaísmo y Futurismo. Bajo esta tutela emplearon como propulsor principal el escándalo y la provocación¹⁹⁸. Sus postulados seguían el modelo trazado por las vanguardias europeas en la búsqueda de renovación de la praxis artística, ampliando los límites tradicionales de la práctica poética en la adopción de diferentes manifestaciones de los nuevos tiempos: la incidencia de la modernidad, la tecnología, el maquinismo, como también la fecunda interacción con otras disciplinas artísticas. Desarrollaron así una práctica basada en la vida grupal, en las actividades comunales, en las tertulias de café; una serie de acciones dirigidas exclusivamente a llamar la atención de los círculos oficiales de la cultura mexicana de la época. Los miembros de este grupo, como muchos poetas pertenecientes al modernismo y a las vanguardias latinoamericanas, integraban, como grupo social, un círculo de personas cultivadas y con oficios vinculados al mundo de las letras¹⁹⁹. El motivo fundamental que los animaba era la exaltación de la modernidad, especialmente de las nuevas configuraciones gestadas en la ciudad moderna; el uso de las nuevas tecnologías y en suma todo el embrujo asociado al desarrollo industrial²⁰⁰. Un segundo momento decisivo en la formación de este

¹⁹⁷ Una referencia característica a este tipo de narrativa se aprecia, por ejemplo, en "Los de abajo" de Mariano Azuela.

¹⁹⁸ Como menciona Katharina Niemeyer, los estridentistas agudizaron su actitud contestataria: "se llama a todos los estridentistas a "cagarse" en conocidas personalidades de la escena cultural". Niemeyer, Katharina: "Arte-Vida: ¿Ida y vuelta?. El caso del Estridentismo" en: Naciendo el hombre nuevo... (ed) Harald Wentzlaff-Eggebert. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 1999. p. 194.

¹⁹⁹ Niemeyer afirma: "Todos los principales integrantes terminaron sus estudios y trabajaron en oficios correspondientes y/o como escritores o artistas profesionales; sexualidad y droga no jugaron un papel particular, o sea, excesivo; hasta la preferencia de Maples Arce y algunos otros por la vestimenta elegante se mantuvo dentro de los límites". Op. cit, Niemeyer. Arte-Vida: ¿Ida y vuelta?...p. 196.

²⁰⁰ Maples Arce, uno de los fundadores del Estridentismo y personaje en "Los detectives salvajes", sostiene en su manifiesto Actual N° 1 que: "Es necesario exaltar en todos los tonos estridentistas de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre

grupo literario estuvo marcado por la analogía entre una revolución estético-formal de la poesía y una revolución política acorde a los tiempos vividos. Este nexo implicaba una inscripción activa en la realidad histórica de ese tiempo, básicamente en las transformaciones socio-culturales en gestación. De aquí que una de las premisas más influyentes de este período fuese la máxima de Maiakovski: “sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario”²⁰¹.

En esta primera etapa caracterizada por la apertura a los influjos cosmopolitizadores procedentes de Europa, el ideario del futurismo ocupó un lugar primordial en la contemporaneidad con el engranaje histórico distintivo de los nuevos tiempos orientado íntegramente hacia el horizonte de expectativas del futuro²⁰². Evidentemente, la dualidad entre cosmopolitismo y nacionalismo que vertebró, en mayor o menos medida, a todos los movimientos vanguardistas latinoamericanos²⁰³, aún mostraba una suerte de “*transparencia*” o neutralidad (e incluso, desde el enfoque actual, una cierta ingenuidad) frente al proceso de universalización del proyecto histórico moderno²⁰⁴. Sin embargo, la premisa de fusionar arte y vida fue desplegando su previsible lógica dialéctica, esto es, el acrecentamiento de la penetración activa en el campo político en desmedro de la representación artística²⁰⁵. En el caso de los estridentistas, lo que en un primer momento fue un estricto distanciamiento frente a la coacción de las instituciones oficiales, mutó posteriormente en un proyecto de cambio

vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes transatlánticos (...) junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes”. Arce, Maples: Actual N °1. Hojas de Vanguardia en: Vanguardias latinoamericanas. Historia, crítica y documentos. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 2000. p. 103.

²⁰¹ Ver Ibid, p. 17. En este contexto, Maples Arce publica su obra “Urbe” cuya intención era: “la posibilidad de referirse a la Revolución Mexicana, o sea, a una instancia externa al campo literario, en función de afirmar el propio carácter revolucionario (de su texto) y de presentarse como la apropiación congenial de esta realidad”. Op. cit, Niemayer. Arte-Vida: ¿Ida y vuelta?...p. 198.

²⁰² Como se ha desarrollado en esta investigación, el futuro corresponde al móvil instigador del discurso histórico moderno. Las vanguardias, especialmente aquellas que recibieron la influencia del Futurismo, como el Estridentismo, se vieron totalmente permeadas por este imaginario asociado a la idea del progreso futuro. Como lo afirma el mismo Maples Arce en su Manifiesto Estridentista: “Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro”. Arce, Maples: “Manifiesto Estridentista” en: Vanguardias latinoamericanas. Historia, crítica y documentos. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 2000. p. 111.

²⁰³ Ver Schwarz, Jorge (comp): Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos. Ediciones Cátedra. Madrid, 1991.

²⁰⁴ Maples Arce intenta introducir el Estridentismo en México como una escuela literaria moderna, fiel reflejo de Europa pero con propósitos y aires locales. Op. cit, Vanguardias Latinoamericanas, p. 86. En este momento histórico aún no entraba en el debate intelectual ni artístico, con la fuerza ejercida en los años posteriores, el tema de la “cuestión nacional”. Esta cuestión generó un gran distanciamiento entre los modelos metropolitanos y las regiones de la periferia de acuerdo a la reflexión crítica aportada desde la problemática del colonialismo. Ver Chatterjee, Partha: “El nacionalismo como problema en la historia de las ideas políticas” en: La invención de la nación. Editorial manantial. Buenos Aires, 2000; Rojo, Grñor: Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?. LOM. Santiago, 2006.

²⁰⁵ Paradigmáticamente resuena aquí la ya tradicional crítica de Habermas al Surrealismo acerca de su “vaciamiento” o desublimación provocado por la pérdida de su potencial crítico más efectivo como es su misma operatividad artística, o sea, su capacidad de representación. Ver Op. cit, Habermas, Modernidad: un proyecto incompleto, 1989; Op. cit, Oyarzún, Arte, vanguardia, vida, 1999.

cultural más amplio. Este hecho aconteció en la ciudad de Xalapa bajo el mandato del Gobernador, el general Heriberto Jara²⁰⁶. En este terreno, la utopía de llevar a cabo el “movimiento estético revolucionario de México” supuestamente encontraba su asentamiento, principalmente a través del maridaje entre Xalapa y el Estridentismo, en la ciudad imaginaria de Estridentópolis²⁰⁷. Este vehemente auge político comprometido con las transformaciones empíricas de la política, la cultura, la educación y las artes en el México posrevolucionario, tuvo su inevitable epílogo. La caída del mecenas, del general Jara, diluyó su proyecto culturalista en el que se había logrado, en parte, modificar algunas de las instituciones de esa ciudad provinciana. El problema que aconteció, y que puede ser pensado como la propia disolución que el movimiento llevaba en sí (en la aludida dialéctica entre arte y vida), fue que el estrecho vínculo establecido con el poder político desplazó sus consignas literarias previas, con las que habían pretendido ocupar un lugar -o por lo menos, la provocación de aspirarlo- en el campo de las letras mexicanas. Quedaron así en segundo plano sus orientaciones universalistas, demandantes de una inserción en el “continuum” histórico de la modernidad universal, o sea, en el ensamblaje con los mismos impulsos que alentaban a las vanguardias europeas. En la medida que se involucraron con el general Jara, quien era un fiel seguidor de los postulados de Vasconcelos²⁰⁸, se enmarcaron en otro escenario histórico conformado por el curso propio de la tradición mexicana y su práctica institucionalizadora, siendo así, en cierta forma, “cooptados” por el poder político. Desde este emplazamiento, como era de esperar, disminuyeron sus primigenias críticas a la tradición y su exaltación de la modernidad tecnológica. El trance de pasar a ser “funcionarios”²⁰⁹ tuvo como innegable repercusión un

²⁰⁶ Este pasaje está ficcionalizado expresamente en “Los detectives salvajes”. Heriberto Jara aparece en la novela bajo el nombre del general Diego Carvajal.

²⁰⁷ Como lo asevera Niemeyer: “Xalapa se convirtió en “Estridentópolis”, donde los estridentistas dominaron, si bien no incontrovertidamente, el campo literario y artístico de la ciudad -hasta lograron formar escuela entre los escritores jóvenes (...) y toda su vida cultural pública”. Op. cit, Niemeyer. *Arte-Vida: ¿Ida y vuelta?...* p. 201. Jara apoyó una serie de actividades orientadas al impulso revolucionario de la vida cotidiana, siempre bajo el prisma del arte y de la vida cultural. Niemeyer agrega: “Apoyados por Jara, que profesaba una orientación revolucionaria de izquierdas y simpatizaba con el estridentismo, desarrollaron una amplia gama de actividades culturales, administrativas y políticas. Realizaron exposiciones; dieron clases de literatura e intervinieron en la política educacional; editaron una nueva revista, *Horizonte* (...) fundaron las Ediciones de la Revista *Horizonte* (...) cooperaron en la fundación de la Universidad Veracruzana y la estación de radio; establecieron estrechas relaciones con el movimiento obrero y estudiantil (...); escribieron textos de información cultural y sobre temas políticos” Ibid, p. 201.

²⁰⁸ Op. cit, Niemeyer. *Arte-Vida: ¿Ida y vuelta?...* p. 202. Hay que conceder que Vasconcelos también tenía una concepción universalista de la historia basada en la inserción de la cultura mexicana en la decurso occidental, a partir del ideograma del mestizaje reflatado activamente tras el protagónico rol político ejercido por los mestizos en la Revolución Mexicana. Ver Op. cit, Borsó, *Mexico jenseits der Einsamkeit*, 1994.

²⁰⁹ En este punto se aprecia el procedimiento que el crítico mexicano Christopher Domínguez alude como típico de la literatura de Bolaño: usar ejemplos de la vanguardia que, en el escenario mexicano, por la tenaz presencia de la tradición y las raigambres locales, se convierten irremediabilmente en figuras “clásicas”. Obviamente que el nexo entre figuras “clásicas” y el rasgo de “funcionarios” tiene una connotación irónica. Ver Op. cit, Domínguez, *Bolaño y México*, 2009.

desprestigio dentro de los círculos literarios, aunque a decir verdad nunca fueron del todo valorados, por lo menos habían logrado llamar la atención con sus primeras proclamas altisonantes y contestatarias como las enunciadas en Actual N °1 de Maples Arce: “Muera el cura Hidalgo”²¹⁰.

Un factor histórico dentro de la literatura mexicana vino a agudizar este conflicto: la mayor importancia y visibilidad obtenida por el grupo “Los Contemporáneos” que, como se dijo, disputó con el Estridentismo el sitio capital de la vanguardia mexicana del período posrevolucionario. Aquéllos representaron un programa más razonado y equilibrado, menos iconoclasta, sin prescindir de la: “poesía pura y la filiación con algunas de las escuelas vanguardistas principales: el futurismo, el cubismo y el surrealismo”²¹¹, como lo hicieron en su momento también los Estridentistas, aunque, como su mismo nombre lo indica, con un afán más estridente o rimbombante. Ante estas querellas, Germán List Arzubide, integrante del Estridentismo, intentó enmarcar a este movimiento dentro de la historia literaria mexicana en su obra “El movimiento Estridentista”²¹². Para tal efecto se centró en la importancia que tuvo el Estridentismo, desde la esfera de la literatura de vanguardia, en la contribución de los cambios político-culturales de la década del 20’, como asimismo, en la función decisiva que detentaron dentro de la historia de la poesía mexicana²¹³, entroncando, según él, con las corrientes más significativas de la poesía universal²¹⁴.

Como se puede apreciar, según los datos históricos del Estridentismo, el Real Visceralismo resulta ser una suerte de reflejo deforme en el espejo de la historia. En primer término, los real visceralistas no tuvieron ninguna participación en instituciones oficiales, todo lo contrario, fueron siempre marginados (o se marginaron a sí mismos) de todos los posibles estrados desde los cuales vertir sus pálidos pregones sobre poesía y vida. Igualmente, su intención de renovar la literatura mexicana resultaba totalmente irrisoria, carente de todo impulso convincente o persuasivo. El contexto urbanístico en que se movían también era diferente ya que estaban muy lejos de soñar con la ciudad moderna, dado que el DF de los 70’ se encaminaba vertiginosamente a ser una megametrópolis con todos los problemas insolubles exteriorizados por la heterogeneidad cultural periférica de las grandes ciudades

²¹⁰ Op. cit, Arce. Actual N °1. Hojas de Vanguardia, p. 102. El cura Hidalgo, como se sabe, fue uno de los personajes más destacados en la primera etapa de la guerra de independencia de México.

²¹¹ Op. cit, Vanguardias Latinoamericanas, p. 88.

²¹² Ver Liza Arzubide, Germán: El movimiento estridentista. Ediciones horizonte. Xalapa, 1926.

²¹³ Op. cit, Niemayer. Arte-Vida: ¿Ida y vuelta?... p. 207-08.

²¹⁴ Ibid, p. 208.

contemporáneas²¹⁵. Finalmente, los real visceralistas no buscaban una estética que estuviese acorde con los procesos revolucionarios de la realidad extraliteraria, sino que ellos, como paródicamente se menciona en la obra, operaban ya desde las claves del archivo posmoderno²¹⁶.

A pesar de todas las discordancias enumeradas, los real visceralistas, especialmente Belano y Lima, se interesan por hacer una investigación acerca del Estridentismo y deciden entrevistar a las principales figuras de ese movimiento. De este nexo aparece una de las claves centrales que permite establecer un hilo conductor entre las diferentes partes de la obra, como es la figura de Cesárea Tinajero. Dentro de los miembros del grupo entrevistados por los detectives salvajes destaca la figura del fundador del movimiento, Manuel Maples Arce. Éste, desde el paso inexorable del tiempo, realiza un juicio lapidario del Estridentismo: “Yo creo que el estridentismo ya es historia y como tal sólo puede interesar a los historiadores de la literatura” (177). Luego de devolver un cuestionario formulado por Belano y Lima, Maples acentúa una evaluación desoladora sobre el aspecto exhibido por estos jóvenes, tendiendo con este juicio un puente implícito entre los propósitos vanguardistas de los años 20’ y de los 70’: “Todos los poetas, incluso los más más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación” (177). Esta aseveración categórica confirma nuevamente la condición de orfandad y desarraigo de los representantes del Real Visceralismo. De esta forma, tras las huellas del Estridentismo, Belano y Lima llegan donde Amadeo Salvatierra, personaje ficcional que representa una de las últimas voces autorizadas de ese movimiento literario. La serie de testimonios de este personaje es fundamental para dimensionar el contexto en el que se enmarcan las actividades de los Estridentistas y de Cesárea Tinajero. El arribo donde Amadeo se basa en la pesquisa de información relevante sobre esta extraña figura de las letras mexicanas de comienzos del siglo XX. El mismo Amadeo se encarga de reafirmarlo: “Y entonces uno de ellos dijo señor Salvatierra, queríamos hablar de Cesárea Tinajero” (142). Es importante destacar que esta conversación entre los detectives salvajes y Amadeo Salvatierra resulta ser una ambigua penetración en los meandros de la historia; una suerte de “buceo” en

²¹⁵ Ver nota 133.

²¹⁶ Como lo afirma Rafael Barrios en el texto, lo que hacían los real visceralistas era: “escritura automática, cadáveres exquisitos, performances de una sola persona y sin espectadores, contraintes, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (...) madrigales, poemas-novelas, sonetos cuya última palabra siempre es la misma (...) diarios desmesurados, mail-poetry, projective verse, poesía conversacional, antipoesía, poesía concreta brasileña (escrita en portugués de diccionario) (...) parábolas, fábulas, teatro del absurdo, por-art, haikús, epigramas (...) poesía georgiana, poesía de la experiencia, poesía beat, apócrifos de bpNichol, de John Giorno, de John Cage (...) poesía letrista, caligramas, poesía eléctrica (...) poesía sanguinaria (...) poesía pornográfica (...) poemas apócrifos de los nadaístas colombianos, horazerianos del Perú, catalépticos de Uruguay, tzantzicos de Ecuador, caníbales brasileños, Teatro NO proletario” (214)

la memoria de Amadeo caracterizado por un estado ambivalente, en algunos momentos, incierto y ridículo, y en otros, lúcido y sincero, debido a que toda la velada está terciada por la gran ingesta de alcohol consumida, del famoso mezcal “Los suicidas”.

De los diálogos entre Amadeo y los detectives florece vacilantemente el escenario en el cual Cesárea Tinajero entra en escena. Belano y Lima confiesan que la inquietud de saber acerca de ella se debe a la *extrañeza* suscitada por su figura en el contexto del México de los años 20'. De hecho, ella, al parecer, era la única poeta mujer cercana al círculo de los estridentistas. Se la describe como una mujer adelantada para su época, especialmente en un contexto estigmatizado por el machismo imperante. Otro de los antecedentes que llama la atención de estos jóvenes investigadores es el *desconocimiento* de la obra de Cesárea. A pesar de ser recordada por los demás poetas de su época, nunca se había publicado nada de ella, situación que acrecentó la curiosidad de Belano y Lima. Amadeo revela pues importantes datos de Cesárea que van configurando un contexto histórico de sentido a medida que se penetra en los hechos histórico del siglo XX.

Cesárea Tinajero era huérfana de padre y madre y desde muy joven estuvo vinculada con las innovaciones estranadas por la modernidad en esas primeras décadas. Se relata que ella era taquígrafa y que tenía una gran habilidad para operar la máquina de escribir, o sea, estaba muy en boga con la exaltación maquínica y tecnológica reinante en esa época, como los mismos estridentistas se encargaban de proclamar. Junto con esta familiaridad epocal, también participó activamente con el general Diego Carvajal, quien encarna, como se mencionó, la figura del general Heriberto Jara, mecenas del Estridentismo. Cesárea era la encargada de escribirle sus discursos políticos. En este rasgo se vuelve a distinguir el escenario descrito a propósito de la injerencia que tuvieron los estridentistas en el campo político: el estrecho nexo entre literatura y política en el México de los 20'. Sin embargo, de todo el mundo evocado por Amadeo, con un tono ciertamente paródico, quedó solamente un gran fracaso:

“Manuel (Maples Arce) nos contó su historia, una historia, muchachos, les dije, que no difiere mucho de la de tantos hombres que lucharon y se distinguieron en nuestra revolución, hombres que entraron desnudos en el torbellino de la historia y que salieron vestidos con los más brillantes y más atroces harapos, como mi general Diego Carvajal, que entró analfabeto y salió convencido de que Picasso y Marinetti eran los profetas de algo, de qué, no lo sabía muy bien, no lo supo nunca muy bien, muchachos, pero tampoco nosotros sabemos mucho más” (355).

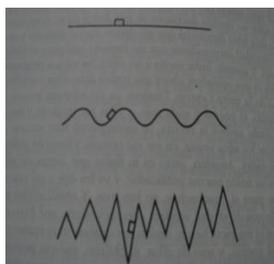
Esta irónica cita muestra patentemente la precariedad de la sincronía frente a los hechos históricos; ante el nuevo escenario que exigía estar plenamente “en” el curso histórico,

“en” el presente ejecutivo. Sin embargo, la desoladora precariedad e ignorancia con la que se pretendía asumir esa misión, la de ser “protagonistas” de la historia, reveló la quimera que frecuentemente se esconde detrás del anhelo de participación activa en los móviles de la historia; más aún cuando se usaban los designios del arte para tal efecto, puesto que sus planteamientos estaban totalmente desarraigados de las realidades idiosincráticas en las que acontecían las grandes transformaciones y revoluciones históricas. Así, era de esperar que el resultado de esta aventura histórica, de este sueño utópico encarnado en Estridentópolis, a juicio de Amadeo Salvatierra, no fuese ciertamente el mejor:

“Y entonces yo volví a pensar en Estridentópolis, en sus museos y en sus bares, en sus teatros al aire libre y en sus periódicos, en sus escuelas y en sus dormitorios para los poetas transeúntes (...) Y vi a mi general platicando con nosotros otra vez. Lo vi haciendo planes, lo vi bebiendo apoyado en la ventana, lo vi recibiendo a Cesárea Tinajero que venía con una carta de recomendación de Manuel (...) veía los esfuerzos y los sueños, todos confundidos en un mismo fracaso, y que ese fracaso se llamaba alegría” (358)²¹⁷.

3.6.2 “Sión” y el rol de Cesárea Tinajero

En la reunión sostenida con Amadeo, los detectives salvajes conocen el único poema publicado por Cesárea. Éste se llama “Sión” y es un dibujo conformado por un tríptico:



“Sión”

Existe de partida un matiz irónico por ser éste el único poema publicado de Cesárea Tinajero. Dado que la poesía visual está en la génesis de la vanguardia, se juega aquí bastante

²¹⁷ En esta cita nuevamente se encuentra implícita la crítica a la concepción planteada por Octavio Paz en “El laberinto de la soledad” en la que sostiene que la revolución fue la gran fiesta del pueblo mexicano surgida sin un verdadero proyecto ideológico consciente, sino más bien al alero simplemente de los principales líderes políticos que realmente no sabían hacia dónde iban, y que sólo intuían que la revolución era la palabra mágica que iba a cambiar todo, provocando con su irrupción una alegría inmensa pero también una muerte rápida. Lo único cierto era que el *futuro* estaba abierto y estaba por inventarse. Ver Paz, Octavio: El laberinto de la soledad. Editorial Glo XXI. México, 1967.

con la caricaturización de este pasaje²¹⁸. Así, tras la contemplación del poema, los detectives no pueden sino ver en él una broma:

“Y les pregunté a los muchachos, les dije, muchachos, ¿qué es lo que han sacado en limpio de este poema? (...) Y ellos me dijeron: es una broma, Amadeo, el poema es una broma que encubre algo muy serio” (376).

Es palpable que aquí la ambivalencia premeditada de la prosa de Bolaño llega a su punto más satírico en “Los detectives salvajes”, ya que a partir de la creciente distorsión sufrida por la noción de “vanguardia” durante el siglo XX se puede entender cualquier cosa por ella. Se bufonea en estas líneas al extremo sobre esta condición, porque desde el escenario de relectura histórica desde el cual se escribe esta obra se presta a mirar el pasado paródicamente. Sin embargo, la vanguardia -eje estructural de una parte significativa de la narrativa de Bolaño-, como figura conceptual, esconde un lado eminentemente problemático presente en la médula misma del proyecto moderno que, por más que se quiera rehistorizar completamente desde la tarima privilegiada de la posmodernidad, deja siempre un dominio insubsumible e impensado²¹⁹. Esta ambivalencia queda finalmente insoluble. Teniendo en cuenta este núcleo central en “Los detectives salvajes”, hay un asunto esencial que debe destacarse. El poema “Sión” que interpretan Belano y Lima junto con Amadeo en 1975, o sea, dentro del horizonte de recepción descrito en los apartados anteriores delimitado por un nuevo escenario histórico, cumple una función especial dentro del proceso de historización desarrollado en esta argumentación. El poema supuestamente fue escrito dentro del mismo contexto histórico del Estridentismo en la década del 20’, pero tras haber sido guardado celosamente durante años por Amadeo Salvatierra llega recién a cobrar “sentido” en la década del 70’. Este rasgo es de suma relevancia, no sólo para comprender la estrategia usada aquí, sino también para discernir el rol que cumple la figura de Cesárea Tinajero en este cruce de épocas históricas. Como se sabe, la vanguardia fue el movimiento en la historia del arte que con mayor vehemencia puso en jaque la tradición artística occidental, no sólo concerniente a lo que Bürger denominaba el estadio de “autocrítica”, a saber: el reconocimiento del estatus

²¹⁸ El historial de la poesía visual moderna viene desde los caligramas de Apollinaire. Sin embargo, habría que precisar que “Sión” no es precisamente un caligrama, ya que aquéllos procuraban formar una figura específica acerca de lo tratado el poema, normalmente utilizando la caligrafía para este objetivo. “Sión” es simplemente un dibujo y un título. Ahora bien, sí existe ciertamente un nexo semántico expresado en la condición visual del artefacto.

²¹⁹ En este sentido, Berg arguye que la categoría de lo “nuevo”, siguiendo las reflexiones de Adorno, no puede ser rechazada con la facilidad que lo hace Bürger al diagnosticar a la vanguardia como un movimiento “histórico”, o sea, agotado históricamente. Lo “nuevo”, exhibido ejemplarmente en el ámbito de las mercancías con las que se vive cotidianamente, es siempre una apelación a una dialéctica inconclusa, a algo nunca saciado totalmente en su ser y, por lo tanto, un estímulo constante para la reflexión. Ver Berg, Walter Bruno: El eterno retorno de la vanguardia. Aspectos transatlánticos en las poéticas de Roberto Bolaño y Alberto Fuguet. (manuscrito). VI Transatlantic Conference at Brown University. April 10-14th, 2012.

propio alcanzado por el subsistema artístico dentro de la sociedad burguesa en la llamada “institución arte”²²⁰, sino también en relación al gesto más radical propinado contra la noción tradicional de “obra” por parte de los ready-made duchampianos. Se efectúa en este sentido una ruptura punzante del régimen de representación del arte moderno, o sea, del “querer decir” de toda obra de arte, y con esto, un cuestionamiento radical del verdadero alcance del efecto estético²²¹. En concordancia con esta idea, el sentido expuesto en “Sión” no sigue necesariamente las operaciones de las llamadas vanguardias históricas que, precisamente por su contexto histórico, corresponderían al de la producción del poema de Cesárea en el que se desmantela, por así decir, el carácter “ontológico” de la obra de arte. Con “Sión” el énfasis está apostado más bien en la crítica, en la recepción, pero no de la manera típica del arte moderno de comienzos de siglo, pues esto sería una banalidad, ya que como dijo el mismo Octavio Paz, la crítica conforma la médula del arte moderno²²². Efectivamente, el giro efectuado aquí se orienta hacia una nueva forma de recepción que comienza a configurarse en el horizonte histórico abierto desde mediados de los 70’. Se apunta con esta aserción específicamente al desplazamiento desde una noción crítica a una *críptica*²²³ del arte en la que la crítica y la teoría del arte suplantán al arte mismo ya desplazado de sí²²⁴. A partir de este campo conceptual, entonces, se advierte más claramente la función de *mediación* adquirida por la figura de Cesárea Tinajero. En primer término, existe una histórica secuencia

²²⁰ Ver Op. cit, Bürger, Teoría de la vanguardia, 1997.

²²¹ Ver Oyarzún, Pablo: *La anestésica del ready-made*. Lom. Santiago, 2000.

²²² Ver Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Obras Completas tomo I. Círculos de lectores, Fondo de Cultura económica. México, 1994.

²²³ Como lo sostiene Oyarzún: “el discurso hipertrófico, que crece a la vera del arte y a expensas de él, sustituye lo crítico por lo críptico y el concepto teórico (...) deja de poder iluminar la experiencia del arte”. Op. cit, Oyarzún, “Arte, vanguardia, vida”. p. 71.

²²⁴ En el arte visual del último tiempo es donde esta noción cobra su sentido pleno, pues resulta ser más relevante la curatoría, los catálogos de las exposiciones, los textos críticos sobre las muestras (es decir, toda una performance “externa”) que las obras mismas. Esta idea se condice con las reflexiones teóricas de Arthur Danto que arguyen sobre el “fin del arte”, ciertamente no en el sentido hegeliano, sino sobre la caducidad de contar historias de las obras como si fuesen historias de descubrimientos y rupturas progresivas (como si existiese una evolución inherente a la praxis artística). Esta caracterización va de la mano con el paradigma del discurso moderno de la historia entendido como la proyección del horizontes de expectativas tras el baluarte del progreso civilizatorio. Lo que se aprecia tras los grandes “sismos” provocados por Duchamp y Warhol en el cuerpo del arte moderno es la evidencia de la “necesidad estructural” que tienen las obras de la actividad crítica, es decir, la enfática ratificación de que la *obra no es nada sin su interpretación*. Op. cit, Valderrama. Modernismos historiográficos, p. 47. Ahora bien, esta “necesidad estructural”, como se indicó en la nota anterior, llega frecuentemente a *suplantar* a la obra misma en razón a la mayor relevancia de esta “retórica historiográfica” o “narración suplementaria” anexa a la obra que ésta propiamente tal. Esta idea está en total consonancia no sólo con el valor que adquiere la categoría de “narración” en el paradigma posmoderno, especialmente en el campo de la historia, sino también con la necesidad de suministrar un contexto o *marco histórico* de comprensión a las obras. Este presupuesto es el que, tras la dimensión paródica presente a lo largo de todo este episodio, está tensionando Bolaño con el “poema” “Sión”, pues lo que se exhibe realmente es un *contexto de historización* acorde con los dilemáticos escenarios en los que se interroga incesantemente por el límite entre arte moderno y posmoderno (en función de un cambio radical de enfoque, de inscripción de sentido dentro del decurso mismo de la modernidad).

interpretativa de su obra. Su producción proviene de la década de los 20', la lectura que realizan los detectives salvajes en la maratónica jornada junto Amadeo remite al contexto histórico de los 70', y finalmente, se encuentra la lectura que hacen los lectores y críticos de Bolaño mucho más familiarizados con los juegos ficcionales de la escena posmoderna en la década de los 90'.

Un punto importante de destacar, vinculado con lo anterior, es que en el texto se menciona que "Sión" es el único poema publicado por Cesárea, no la única obra escrita por ella. En este sentido, el diagnóstico de broma o parodia de todo lo que se pueda decir para enjuiciar este "poema", también debe ser cotejado con la idea de publicación estrenada en el contexto de la industria editorial descrita en la obra según los testimonios mencionados en la feria del libro de Madrid. Esta cuestión es gravitante en la trama de la novela, pues los detectives salvajes, irónicamente o absurdamente, le dicen a Amadeo que irán a buscar las obras completas de Cesárea Tinajero: "no lo hacemos por ti, Amadeo, lo hacemos por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, porque tenemos ganas de hacerlo"(553). En realidad da lo mismo si es una broma, un sinsentido, o lo que sea, porque lo único sustantivo de este pasaje es la *función* que cumple en la novela, considerando de antemano que este paródico suceso refiere primeramente a una descontextualización radical del horizonte histórico. En efecto, si "Sión" es una parodia de obra, lo que más destaca de su constitución es el giro hacia un hipotético o potencial trabajo crítico depositario de un ejercicio criptográfico anticipado o *proyectado* por Cesárea desde los años 20'; ligado a la ambivalencia de una broma, enigma o misterio: "¿cuál es el misterio? Entonces los muchachos me miraron y dijeron: no hay misterio" (377)²²⁵. Por lo tanto, esta parodia de obra²²⁶ no sólo se reduce a deconstruir la noción de ésta, sino también a establecer un patrón criptográfico resultante de una matriz posmoderna que oscila indeterminadamente entre la condición de parodia y de metarreflexividad²²⁷. Este el rasgo decisivo por el cual los poetas

²²⁵ Rancière sostiene que la política de la estética de los últimos años (esfera posmoderna) adquiere cuatro formas principales, a saber, la *broma*, la colección, la invitación y el misterio. Sobre la primera, arguye que la tensión de los elementos contrapuestos (e incluso antagónicos), constituyentes prototípicos de la obra moderna, que tras de sí sugieren la existencia de un *secreto* donde radica el sentido esencial de la obra, en el caso de la broma, se presenta más bien como la ausencia de secreto, donde la tensión mencionada se ha retrotraído a un juego, pues se produce la indistinción entre lo que sugiere el secreto y la cotidianidad o banalidad que lo invalida. Ver Rancière, Jacques: *The politics of aesthetics*. Conferencia dictada en la Universidad de Aarhus en Dinamarca en el 2003 en: <http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001877.php#top>.

²²⁶ En la novela se reafirma esta connotación con la alusión que hace Amadeo de la obra del artista italiano Piero Manzoni: "el artista pobre, el que enlataba su propia mierda (...) El arte está enloquecido, muchachos, les dije, y ellos dijeron: siempre ha estado enloquecido" (398).

²²⁷ La metarreflexividad se relaciona con el incesante cuestionamiento sobre la condición del poema. Como le señalan los detectives a Amadeo: "¿Sabía lo que significaba? Porque debía de significar algo, ¿no? Y los muchachos me miraron y dijeron que no, Amadeo, un poema no necesariamente significaba algo, excepto que

real visceralistas, Belano y Lima, se transforman luego en “detectives” que siguen las huellas de Cesárea Tinajero. Aunque en realidad se convierten en “críticos”²²⁸. Esta *figura de la crítica* no es fortuita si se historiza adecuadamente, ya que no apunta a cualquier tipo de crítica, sino a una forma de crítica literaria dominante en las últimas décadas relacionada con la figura de los académicos universitarios, convirtiéndose este tema en un leitmotiv que atraviesa una parte significativa de la producción literaria de Bolaño²²⁹. Este hecho no quiere decir, obviamente, que Belano y Lima adopten concretamente esa condición -de hecho son las antípodas de ese formato- sino simplemente apunta a visibilizar un contexto histórico en el que se inaugura un nuevo ciclo cultural. En “Los detectives salvajes” se denuncia este rasgo de la manera más irónica posible. No se puede perder de vista que esta obra exhibe un escenario panorámico que *sitúa* las variaciones más relevantes de la literatura latinoamericana durante el siglo XX.

De acuerdo con esta línea argumental, se puede enmarcar la interpretación que efectúan los detectives salvajes del poema de Cesárea. No se debe omitir que en un primer plano de sentido se encuentra latente el juego paródico descrito, cristalizado en la formulación de que todo el poema es una broma. Sin embargo, los elementos que forman parte de “Sión” lo único que hacen es extremar, llegando a su caricaturización, la inherente polisemia existente, por lo menos teóricamente, en el seno de la literatura. Entonces, detrás de esa broma que según Belano y Lima es “Sión”, se encubre una metáfora que, como se indicó, “esconde algo muy serio” (376). En este episodio se construye premeditadamente un escenario confuso. No hay que olvidar el efecto creciente del alcohol consumido durante el encuentro entre los detectives y Amadeo²³⁰. Entonces, obviamente todo parece, adicionalmente, aún más

era un poema, aunque éste, el de Cesárea, en principio ni eso” (375). En este punto, se alude principalmente a dos nociones: por un lado, a la idea de autorreferencialidad del arte y de la poesía desarrollada desde la poética de Mallarmé, donde el signo, siguiendo a Benveniste, vale más como unidad significativa que como unidad de significado; y por otro, se sugiere justamente lo que se mencionaba anteriormente: la crítica a la noción misma de “poema” instituida según las normas e instituciones que rigen y determinan lo que es el arte. De aquí deriva el ejemplo extremo e irónico que se cita en la obra, la referencia a Piero Manzoni, ya que Amadeo sostiene que para él con el hecho de que Cesárea dijese que es un poema bastaba: “Si esa mujer me hubiera dicho que un pedazo de su caca envuelta en una bolsa de compra era un poema yo me la hubiera creído” (398).

²²⁸ Se sigue aquí la concepción planteada por Ricardo Piglia, para quien la crítica adopta la forma de la literatura policial, donde la figura del detective se asemeja a la del crítico. Ver Piglia, Ricardo: *Crítica y ficción*. Anagrama. Barcelona, 2001.

²²⁹ Monsiváis se refiere expresamente sobre este nuevo escenario. Según él, ha perdido vigencia la figura del intelectual público en favor de los académicos universitarios. Esta premisa está muy latente en la obra de Bolaño, puesto que en muchas de sus novelas se ficcionaliza punzantemente la figura de la crítica en el contexto de los últimos años. Esta característica se aprecia por ejemplo en “Nocturno de Chile” y, paradigmáticamente, como se verá, en “2666” con “La parte de los críticos”. Sin embargo, en “Los detectives salvajes” ya está presente esta noción aunque de manera menos explícita.

²³⁰ Esto se infiere cuando Amadeo dice: “Por un momento mi cabeza, les aseguro, era como un mar embravecido y no oí lo que decían, aunque capté algunas frases, algunas palabras sueltas, las predecibles, supongo” (401). Después de esta declaración que indirectamente muestra los estragos provocados por el alcohol, aparece una

disparatado. No obstante, los detectives salvajes que han pasado mucho tiempo observando el poema establecen una analogía entre “Sión” y la metáfora del *naufragio*²³¹. Como lo relata el mismo Amadeo: “Eso era todo lo que quedaba de Cesárea, pensé, un barco en un mar en calma, un barco en un mar movido y un barco en una tormenta” (401). A pesar de todos los recursos ficcionales utilizados en la secuencia de testimonios de Amadeo Salvatierra, la idea del naufragio no es una imagen extraña, al contrario, se complementa con los planteamientos efectuados en relación al contexto histórico debutante en la década de los 70’, del cual los real visceralistas son protagonistas. Además, el nombre “Sión” despliega su connotación bíblica en total concordancia con el epígrafe de la obra: “-¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que Cristo sea nuestro rey? -No (Malcolm Lowry)”. Tras la categórica respuesta de esta cita, la figura por antonomasia del naufragio resulta ser inminente, pues no se acepta ni siquiera la salvación divina. Sin embargo, a lo que refiere concretamente esta alusión, según la trama construida alrededor de los real visceralistas, es al naufragio de toda una generación literaria, de toda una época histórica, encarnada preferentemente en la figura de Ulises Lima. De aquí que Ulises lleve el nombre de Odiseo: el náufrago *par excellence* de los albores de la literatura occidental.

Claramente la noción de naufragio lleva aparejada en “Los detectives salvajes” la de resistencia. Esta es la única posibilidad que queda cuando se va a contrapelo del curso de los

suerte de enumeración caótica donde Belano y Lima dan rienda suelta a su imaginación literaria. Para Amadeo resulta ser, paródicamente, una desarticulada enumeración de “absurdas” referencias: “la barca de Quetzacoatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno, el barco sin vela que también puede ser un atáud, la paradoja de Einstein (...), una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía” (401). Se reafirma lo expuesto anteriormente, ya que al terminar esta enumeración -que sólo ridículamente puede ser considerada una aproximación interpretativa- Amadeo concluye: “Y entonces, después de beber mi tequila, llené mi copa otra vez y llené la de ellos y les dije que brindáramos por Cesárea y vi sus ojos, qué contentos estaban los pinches muchachos, y los tres brindamos mientras nuestro barquito era zarandeado por la galerna” (401).

²³¹ Como ha sido subrayado previamente, esta imagen no es para nada inocente en la literatura de Bolaño. Está presente en múltiples partes. Tiene como referencia directa dentro de la literatura moderna tanto las alusiones al poema “Barco ebrio” de Rimbaud, como también, aunque en una forma más subrepticia, la interpretación que Benjamin efectúa del concepto de “lo moderno” en Baudelaire. En efecto, a este último el mundo del “progreso” moderno reflejado en la industria le causa “horror”, sin embargo, por otra parte, también disfruta de los rasgos propios que la industria ha aportado a la vida moderna. En esta disyuntiva se puede ver un típico rasgo baudelaireano que consiste en aunar dos maneras opuestas de reacción (una pasada y una presente). En este sentido, Baudelaire añoraba ser acunado entre los extremos como lo ejemplifican por excelencia los “barcos”. En éstos se conjugan tanto la despreocupación como el estado de alerta ante una súbita amenaza, proporcionando en este cruce una significación *secreta*. Parece ser de esta manera una constelación especial en la que se unen la grandeza y la indolencia. Precisamente, para Baudelaire esa constelación es lo *moderno*, donde el héroe es tan fuerte, tan inspirado, tan armónico, como los barcos. Sin embargo, este conjunto que conforma lo moderno se prueba como su *catástrofe*. Entonces, esta *secreta* u *oculta* significación que está detrás de la constelación de lo moderno tiene que ver, justamente, con el ambivalente estado de calma, pero a la vez, de alarma que experimentan los barcos en el mar. Existen sobre esta premisa insinuaciones directas con lo que describe el poema “Sión” cuando se alude a las tres fases del poema: desde un mar en calma hasta un mar tormentoso. Ver Benjamin, Walter: “Lo moderno” en: *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Ed. Taurus. Madrid, 1998.

hechos históricos. En efecto, ya no se puede afirmar un tiempo histórico ni quedarse en la nostalgia de un pasado esfumado. Naufragio y resistencia, en el nuevo escenario histórico expuesto, son sólo símbolos de un desajuste y de la persistencia de una mirada crítica agonizante; cada vez más violentada por la hegemonía de un marco histórico que comienza a imponer un nuevo modelo cultural en aras de un neoliberalismo cada vez más globalizado.

Entonces, ¿cuál es la función de Cesárea en la novela, a partir de las reflexiones planteadas?. En primer lugar, Cesárea cumple una función de mediación dentro del proceso de historización descrito en la novela. La vemos en un primer momento como una joven participante de los círculos literarios y políticos del México posrevolucionario. Es descrita en ese contexto como *adelantada* a su tiempo. Encarna el espíritu de la vanguardia caracterizado como el barómetro más sensible a la expansión del discurso histórico moderno en función de la renovación de las tradiciones culturales y la proyección de un nuevo horizonte de expectativas para la humanidad. Sin embargo, Cesárea posteriormente abandona el DF en dirección al desierto de Sonora. Este viaje al norte de México exhibe una orientación totalmente opuesta a la formulada en el DF. En vez de una expansión o proyección de la utopía del progreso, como la proclamada por el discurso estridentista a partir de la instauración del proyecto revolucionario, se aprecia que la figura de Cesárea encarna más bien una *regresión o involución*:

“vi una mancha que se movía por una cinta interminable y la mancha era Cesárea y la cinta era la carretera que llevaba a una ciudad o a un pueblo sin nombre (...) ya no era la misma Cesárea que yo conocía sino una mujer diferente, una india gorda y vestida de negro bajo el sol del desierto de Sonora” (461).

En esta descripción obviamente la regresión o involución no es valórica, sino meramente histórica. Es como si su internación en el desierto de Sonora connotara la creciente anulación del proyecto utópico de expansión y progreso inscrito en el seno del programa moderno aspirado en México. No hay que olvidar que Cesárea Tinajero, la imagen fundadora del Real Visceralismo, personificaba igualmente una facción desprendida del Estridentismo en su abandono de la capital para “internarse” en la historia mexicana confluyente en la década de los 70`. Esta figuración *reversiva* explica la turbación sentida por Amadeo Salvatierra en su condición de testigo privilegiado de la historia pasada de México: “yo veo el pasado, veo el pasado de México y veo la espalda de esta mujer que se aleja de mi sueño, y le dije ¿adónde vas, Cesárea?, ¿adónde vas, Cesárea Tinajero?” (242).

3.6.3 Desierto de Sonora y “tiempo muerto”

La tercera parte de la novela se llama “Los desiertos de Sonora (1976)”. ¿Qué rol cumple aquí el desierto de Sonora como para designar así a una parte sustancial del libro?. En primer lugar se debe recordar que este relato corresponde a un breve período de tiempo en el diario de vida de García Madero, entre el 1 de Enero y el 15 de Febrero de 1976. ¿Cuál es la relación entre este corto lapso de tiempo, el desierto de Sonora y los hechos que ocurren en torno a Cesárea Tinajero, si se tiene en cuenta el contexto temporal de la novela extensivo hasta el año 1996?. Por cierto este es un momento crucial de la obra. Hasta aquí, hasta Sonora en el 76’, llegó Cesárea Tinajero para ser “asesinada” por los detectives salvajes en un confuso incidente. Hasta este lugar llega entonces la involución que Cesárea encarna como contraparte de los acontecimientos gestados en el escenario de los años 20’. La muerte de Cesárea representa pues la anulación definitiva de un programa de proyección donde el discurso histórico moderno era coextensivo con la noción de vanguardia. El hecho de que ocurran estos sucesos, en un breve intervalo temporal dentro de la vasta cronología de la obra, es el resultado del último guiño posible de la categoría de vanguardia encarnada por Cesárea, como es la pretendida afirmación del presente²³². Precisamente, como contrapunto de la extinción de las expectativas futuras.

Los apuntes de García Madero suministran un nuevo enfoque de la temporalidad de la obra completamente divorciado de la historización realizada por Amadeo Salvatierra. En consecuencia, la muerte de Cesárea, bajo las reseñas de aquél, simboliza la anulación de la temporalización del discurso histórico moderno en pos de su *espacialización*. En concordancia con este vuelco representativo, el desierto de Sonora *sitúa* el deceso de una comprensión de la modernidad amparada en su afán universalizador; proceso del que fueron partícipes abiertamente las vanguardias latinoamericanas representadas en la obra por el

²³² Según Badiou, la vanguardia concibe al arte en el presente, generando un reconocimiento forzoso de éste. La ruptura, como rasgo distintivo de la vanguardia, es absoluta y saludable, emergente desde un presente único. Así, el arte no sería una producción para la eternidad, puesto que no está ajustado para el futuro, sino que a través de la vanguardia expresaría la consolidación del presente en el arte. Ver Op. cit, Badiou, Das Jahrhundert, 2006. En el caso de “Los detectives salvajes”, no se expresa una ruptura propiamente tal en la imagen de Cesárea, o, en otros términos, esa presunta ruptura sólo puede emerger totalmente *vaciada* de sentido con su muerte como una peculiar forma de *anulación*. De aquí entonces que el presente personalizado en el encuentro de Cesárea (es decir, su “asesinato”) paradójicamente se “afirma” con su cancelación. Este recurso narrativo pondrá en primer plano la peculiar vinculación entre mediación vanguardista (encarnada en Cesárea), anulación (mutación) de la temporalidad y arraigo espacial alrededor de Sonora.

Estridentismo²³³. Por lo tanto, en “los desiertos de Sonora” se enmarca simbólicamente un “tiempo muerto” (o un “tiempo cero”) materializado en el asesinato de Cesárea. Esta premisa se remarca fundamentalmente porque en este tópico se figura una desarticulación radical de la cronología oficial de la historia mexicana que va desde la revolución, pasando por su institucionalización con el PRI, hasta llegar al escenario de la embrionaria globalización. La muerte de Cesárea esboza una *dis-locación* de la historia oficial mexicana que, desde la revolución en adelante, intentó subirse al carro de la modernidad universalizante²³⁴. Como se expresa en la misma obra, este era el sueño común en la década del 20’:

“el estridentismo y el real visceralismo son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adónde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije, a la pinche modernidad” (460).

Este “tiempo muerto” agencia una modificación sustancial en el discurso histórico moderno, una especie de espacialización de su temporalidad²³⁵. Este reajuste lleva a Sonora a ser el lugar que permite, simbólicamente, suprimir la secuencia tradicional de la temporalidad en tanto pasado, presente y futuro. Aparece así un nuevo estatus espacial, un original locus específico. De esta forma, la figura de Cesárea corporiza este topos mediante una función metafórica dentro del proceso de historización comprendido en “Los detectives salvajes”. Bajo este prisma de análisis, se advierte que en Sonora *coexisten* tanto el tiempo de la revolución²³⁶ como el del nuevo marco histórico estrenado desde mediados de la década de los 70’. Esta “coexistencia” es un marcador narrativo para denunciar el fracaso del discurso del progreso pregonado grandilocuentemente en los años 20’. Como si la pobreza aún existente

²³³ En este rasgo se muestra la función de la categoría de vanguardia como el indicador más distintivo del proceso de universalización y expansión del discurso histórico moderno ejemplificado en la sincronización de la experiencia histórica transatlántica, obviamente con las paradojas que con el paso del tiempo han sido visibilizadas.

²³⁴ Octavio Paz fue quien precisamente consagró esta premisa en “El laberinto de la soledad” al estimar que tras la revolución México vivía *al día* con el resto del mundo en un proceso histórico coetáneo, unificado, a la par de los desafíos impuestos por la modernidad universalizante.

²³⁵ La contraparte de esta transformación, como antípoda presente en la “apertura” del discurso histórico del arte moderno, se observa en la obra de Baudelaire, especialmente en su poema “El viaje” de las “Flores del mal”. En él se advierte que el viaje no es de orden espacial, pues el mundo no es más que una imagen y semejanza del hombre, conllevando con esta sentencia a todas partes la misma carga de horror y tedio. Entonces, el cambio se logra en un viaje temporal, puesto que el tiempo es el único elemento que puede finiquitar el hastío de la experiencia mundana encarnada en su prosaica espacialidad. Así, es el tiempo el que abre lo desconocido, lo nuevo: “Sumergirnos en el fondo del abismo, infierno o cielo, ¿qué importa? / ¡Hasta el fondo de lo desconocido, para encontrar lo nuevo!”. Baudelaire personifica así la apertura del horizonte histórico de expansión del arte moderno, aunque a partir de una férrea crítica al paradigma del progreso. En él, ciertamente, expansión y progreso no van de la mano. Bolaño, por su parte, ficcionaliza con “Los detectives salvaje” su contracara, es decir: la espacialización de la temporalidad.

²³⁶ Sonora tiene como rasgo histórico sobresaliente ser uno de los lugares principales desde donde se gestó la revolución mexicana. El conflicto armado comenzó en el norte del país y luego se extendió a otras regiones de éste. Una vez que los sublevados ocuparon Ciudad Juárez (Chihuahua), Porfirio Díaz presentó su renuncia y se exilió en Francia.

fuese el denominador común de ese malogro histórico, por lo menos del ocaso de la filiación fervorosa al proyecto emancipador del progreso moderno²³⁷. En la obra se dejan irrefutables vestigios de este revés durante la errancia experimentada por los detectives salvajes, García Madero y Lupe a través de la geografía del desierto:

“La calle Rubén Darío por entonces era como la cloaca adonde iban a dar todos los desechos de Santa Teresa (...) los cuartos de las vecindades estaban ocupados por obreros sin empleo o por campesinos recién emigrados a la ciudad; la mayoría de los niños estaban sin escolarizar (...) La pobreza y el abandono de la calle Rubén Darío se le derrumbaron encima como una amenaza de muerte” (595)²³⁸.

Esta precaria situación bosqueja un nuevo escenario caracterizado, como se indicó en el capítulo anterior, por una *topografía cultural*²³⁹ en donde la modernidad no se puede pensar más como un proyecto único, homogéneo, universalista y autoteleológico, proyectado hacia la colonización del futuro, sino como una fragmentación de tiempos, espacios y realidades culturales convivientes en un mismo escenario, para el que se precisa de una *cartografía* de la modernidad²⁴⁰. Por lo tanto, en Sonora esta anulación de la tradicional cronología histórica permite ir -a través de esta nueva ruta de rehistorización- tanto hacia el pasado a releer los hechos de la revolución como hacia un futuro “abierto” a través del nuevo marco histórico estrenado con la globalización (reflejado en el transcurso de la segunda parte de la obra). Esta última apreciación se distingue principalmente en dos formas: tanto en la penetración voraz del capitalismo cultural relatado en el pasaje de la feria del libro de Madrid como en la existencia de un fenómeno aún más problemático: la alusión tácita al entorno cultural gatillante de lo que será el femicidio de Ciudad Juárez.

Este último caso es una referencia directa a lo que se narra en la novela “2666”. Existen una serie de menciones en la obra que así lo sugieren. En primer lugar, Cesárea estaba amenazada de muerte al igual que muchas de las víctimas del femicidio: “Y cuando le preguntó a Cesárea para que necesitaba el cuchillo, ésta le contestó que estaba amenazada de muerte” (596). Junto a esta amenaza se exhiben otros indicios. Cesárea trabajaba en Sonora en una fábrica de conservas, prefigurando la problemática de las maquiladoras descritas en “2666”; y más aún, tenía un plano de aquella fábrica: “Y entonces la maestra vio o le pareció

²³⁷ En el Porfiriato se habían trazado ya las bases, desde los preceptos del positivismo, del desarrollo industrial y económico del país. Sin embargo, desde otro ángulo, la revolución también adscribió propiamente la bandera del progreso, enfatizando, por lo menos en su inicio, la emancipación de las clases sociales desplazadas y el establecimiento de nuevos derechos civiles en aras de una mayor justicia social.

²³⁸ En esta instancia es importante destacar el nexo explícito con la obra “2666”, ya que aparece el nombre de “Santa Teresa” como ciudad emblemática dentro del tópico semantizado por el desierto de Sonora.

²³⁹ Ver Op. cit, Borsó, Mexico jenseits der Einsamkeit, 2004.

²⁴⁰ Aquí se destaca una terminología precisa para designar este nuevo contexto asociado a las nociones de topología, topografía, cartografía, “mapping”. Términos que están vinculados con el campo semántico de la espacialización.

ver que veía un plano de la fábrica de conservas pegado en la pared” (596). Esta obsesión no es azarosa, ya que cuando se le pregunta por el plano de la fábrica, ella responde, casi proféticamente, aludiendo inequívocamente a la obra “2666”:

“tuvo la entereza de preguntarle por qué razón había dibujado el plano de la fábrica. Y Cesárea dijo algo sobre los tiempos que se avecinaban (...) Cesárea habló de los tiempos que iban a venir (...) Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico” (596).

Esta dislocación de la temporalidad está presente igualmente en la misma macroestructura de la novela en el inicio de la tercera parte. En este pasaje se deja una sutil huella. Pareciese que la continuidad cronológica entre la primera y tercera parte de la obra hubiese sido trastocada; alterada con la inserción de la segunda parte de la novela. Al respecto, afirma García Madero en el primer escrito de la tercera parte, ya bajo el influjo del desierto de Sonora:

“Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible” (557).

Esta cita reafirma que la temporalidad expresada en Sonora se encuentra deshecha de su habitual secuencialidad progresiva. Y este “día invisible” se vincula simbólicamente con el “tiempo muerto” (o “tiempo cero”) referido anteriormente²⁴¹. Asimismo, esta desarticulación de la temporalidad en favor de la dominancia espacial ejercida en Sonora se corrobora en las experiencias que tiene García Madero tras su separación de los detectives salvajes: “No sé si hoy es el 2 de febrero o el 3. Puede que sea el 4 de febrero, tal vez incluso el 5 o el 6. Pero para mis propósitos lo mismo da” (605). En estas líneas, obviamente más allá de la previsible pérdida de la noción temporal implícita en un viaje errante por el desierto, se sugiere la creciente pérdida de *sustancialidad* del tiempo cronológico de acuerdo a un horizonte peculiar de *des-historización* moderna, pues el “propósito” de esa itinerancia por el desierto es ciertamente otro, o más bien, la falta de finalidad de esta aventura da cuenta de una especie de *naufragio* por los pueblos perdidos de la geografía de Sonora.

²⁴¹ Se mencionan estas metáforas sólo como una forma analógica de mostrar esta *encrucijada* del tiempo, o, por extensión, de *los* tiempos históricos que se dan cita en Sonora.

3.6.6 Ventanas finales y constelación histórica en “Los detectives salvajes”

Existe un motivo en la novela que, aunque no explicitado del todo, establece vínculos temáticos con lo comentado en las páginas previas. La irónica promesa de buscar las “obras completas” de Cesárea Tinajero por parte de Belano y Lima parece ser súbitamente olvidada después de su muerte. Sin embargo, quien tiene acceso a los “cuadernos negros” donde supuestamente estaban apuntadas las reflexiones y escritos de Cesárea es el mismo narrador, García Madero:

“He leído los cuadernos de Cesárea. Cuando los encontré pensé que tarde o temprano los remitiría por correo al DF, a casa de Belano y Lima. Ahora sé que no lo haré. No tiene ningún sentido hacerlo. Toda la policía de Sonora debe ir tras las huellas de mis amigos” (607).

Más allá del sentido explícito aludido, acerca del acecho policial, existe otra razón subyacente para no enviar al DF los cuadernos de Cesárea. El motivo implícito sería que García Madero, durante el breve transcurso de tiempo compartido con los detectives, a partir de una multiplicidad de antecedentes narrados en la obra, finalmente “aprende” a realizar un “juicio estético”. Tras la lectura de estos escritos decide que no vale la pena remitirlos, que no “tiene ningún sentido hacerlo”²⁴². A pesar de esta resolución, queda finalmente un guiño abierto, un señuelo que sugerentemente permite vincular las “ventanas finales” que aparecen al término del libro con el contenido de los cuadernos de Cesárea o, por lo menos, con una creación de su autoría. No existe en este punto ciertamente una referencia directa sino sólo indicios y sugerencias. En primer término, estas ventanas finales son también dibujos al igual que “Sión”, mostrando así, si se pudiese decir, una especie de “unidad de estilo”. Pero mucho más importante que esta evidencia es lo que estas ventanas finales sugieren, estableciendo claramente un tronco común con las reflexiones presentadas anteriormente. En efecto, las ventanas finales representan un *marco* que separa un “adentro” y un “afuera”; lo que está enmarcado y lo que está desenmarcado. De este modo, no sería tan extraño y aventurado

²⁴² En este detalle nuevamente se ha desplegado completamente la ambigüedad deliberada de Bolaño. En las páginas previas se revela parcialmente el contenido de los cuadernos de Cesárea. A través del testimonio de la maestra amiga de Cesárea se sabe que éstos aludían a: “un plan para la alfabetización masiva (...) y listas consecutivas de lecturas para la infancia, adolescencia y juventud que se contradecían cuando no eran claramente antagónicas. Por ejemplo: en la primera lista de lecturas para la infancia se encontraban las Fábulas de La Fontaine y de Esopo. En la segunda lista desaparecía La Fontaine. En la tercera lista aparecía un libro popular sobre el gangsterismo en los Estados Unidos (...) En todas las listas se mantenía La isla del tesoro de Stevenson y La edad de oro de Martí” (597). Estas referencias, al igual que las que se señalan sobre “Sión”, tienen como función construir una red de ambivalencias, donde lo lúdico, lo irónico y lo serio, se entremezclan indistintamente quizás como una forma ambigua tanto de sugerir información relevante como también de distraer la atención sobre las claves centrales que el texto propone.

pensar que estas ventanas finales refieren -crípticamente, como ha sido la tónica general de la obra- a los marcos históricos de inscripción descritos expresamente en la obra. Así, las ventanas finales, hipotéticamente un posible legado también de Cesárea Tinajero, inscribirían el presente de los acontecimientos narrados entre 1975 y 1976 (el tiempo “cero” o “muerto” referido anteriormente), figurando de esta manera el momento histórico de los real visceralistas como un tiempo aislado, casi puntual, prácticamente ausente y excluido (negado por todos) de las principales corrientes de la historia oficial mexicana. Un “tiempo/espacio” donde, como se sostuvo, se desmonta la secuencialidad lineal del discurso histórico moderno al confluir en un solo instante, pasado, presente y futuro (un “futuro pasado”). De este modo, estas ventanas también registrarían el marco geopolítico asentado en el desierto de Sonora como expresión de una nueva topografía cultural, de una nueva comprensión de la modernidad resultante de la espacialización de la temporalidad del discurso histórico moderno. Este giro se ilustra llamativamente en la novela, ya que antes de la exhibición de estas ventanas lo único que se nombra en el diario de García Madero son localidades del estado de Sonora: “Cucurpe, Tuape, Meresichic, Opodepe, Carbó, El Oasis, Félix Gómez, El Cuatro, Trincheras, La Ciénaga, Bamuri, Pitiquito, Caborca, San Juan, Las Maravillas, Las Calenturas” (608). Así, antes de aparecer las ventanas finales, se registran los nombres de una topología del desierto para cerrar la tercera parte de la novela llamada justamente “Los desiertos de Sonora (1976)”. Convergen en este recurso ficcional la topología espacial de Sonora y un “punto” temporal alusivo al año 1976. Lo que se representa aquí con las ventanas finales, en virtud del contexto *enmarcado* en Sonora en el año 1976, es un *desmarque* del discurso histórico moderno, expresando también, de este modo, un *desenmascaramiento* de la proyección utópica del fetichizado progreso moderno. Este desmarque, expresado en la desarticulación de la temporalidad lineal en favor de la espacialidad, se grafica pues en la primera de las ventanas finales: “¿Qué hay detrás de la ventana? / una estrella?” (608). El hecho de que aparezca en el dibujo sólo la punta de una supuesta estrella connota, junto con la atmósfera irónico y críptica de este *sui generis* desenlace, el desmarque del foco central. Se enfatiza con este procedimiento la sustracción del objeto del enfoque central del marco, cuya analogía interpretativa, según lo planteado, sería la sustracción de un discurso basado en su proyección y expansión temporal por uno determinado por su escenificación espacial²⁴³.

²⁴³ En esta cuestión se plantea una temática central que una parte del arte de vanguardia intentó evidenciar y problematizar como es la diferencia entre *destrucción* y *sustracción* en el arte. La primera noción afirma una constante purificación de lo antiguo en base a la ruptura y búsqueda de lo nuevo. La resonancia con la problemática descrita por Benjamin en “Pobreza y Experiencia” se observa en la concepción de la barbarie como el incesante intento de partir de *cero* en el rastreo constante de lo nuevo. Este rasgo provocaría la pobreza o

Esta forma de desmarque se refleja gráficamente en la obra alrededor del mismo mundo de Cesárea Tinajero, en el torcimiento de su realidad:

“como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días. E incluso cabía una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente” (595).

Finalmente, la última de las ventanas muestra una fragmentación total del marco. Aquí ante la pregunta: “¿Qué hay detrás de la ventana?” no se entrega una respuesta. Simplemente el marco está deshecho. ¿Qué puede significar que el marco se fragmente, se desvanezca?. Una posible respuesta indicaría que ya no se puede determinar la diferencia entre “adentro” y “afuera”. Este rasgo podría plantearse como una crítica rotunda a un modelo histórico construido en base a la autosustentación de un “adentro” unitario con su consiguiente autodisolución. En Sonora, en la realidad periférica del desierto mexicano, queda entonces esta concepción fuertemente cuestionada. En este punto se vuelve a reparar en el espacio de convergencia que profería Octavio Paz supeditado al marco histórico de la década de los 70'. Efectivamente, el marco estrenado con la irrupción de la globalización -que paradójicamente puede ser leída como la destrucción de todo marco- se convierte, dentro del ámbito hegemónico del mercado, en un “adentro” totalizador: una suerte de adentro omnívoro. Con esta noción se constata la anulación del “afuera” en tanto modalidad fundamental para representar el futuro. En otras palabras: el “afuera” de la modernidad pre-70' era el futuro; la forma por excelencia de proyección y expansión del horizonte de expectativas del discurso histórico moderno. En los hechos descritos en la segunda parte de la novela vinculados con el creciente proceso de “totalitarización” de la industria cultural, se observan las consecuencias de este nuevo “marco” histórico, a saber: la erosión ascendente del carácter subversivo de la literatura (como se entendió hasta la década del 60'); su conversión en mercancía y su

pérdida de experiencia vinculada a la realidad colectiva y aurática de la tradición. Ver Benjamin, Walter: “Erfahrung und Armut” en: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1977. Sin embargo, además de esta forma de “limpieza” de la experiencia pasada existe otra modalidad, según Badiou, asociada a la idea de *sustracción* (o acto sustractivo). Para comprender esta variación, Badiou refiere a la famosa obra de Malewitsch “cuadrado blanco sobre fondo blanco” de 1918. En ella lo que se pone en juego es una diferencia mínima; un diferencial abstracto entre fondo y forma. Esta supuesta diferencia nula entre el blanco de la forma y el del contenido, lo que patentiza es la diferencia de lo mismo (como una forma de diferencia desaparecida). Op. cit, Badiou, Das Jahrhundert, p. 71. Pues bien, lo que esencialmente está en juego en este caso, si se traslada esta reflexión teórica al campo de la historia, es la relación entre lo que se percibe del mundo y de la “realidad” de una determinada época histórica y las condiciones materiales efectivas de ese mundo. En ocasiones existen significativos desfases o desmarques entre ambos planos, generando una suerte de negatividad (e incluso anulación) en la forma de enfrentar (o inscribirse en) la realidad histórica. No es fortuito, según el criterio expuesto en esta argumentación sobre las ventanas finales, la analogía entre éstas y la obra de Malewitsch -obviamente sin pensar en que Bolaño haya tenido en mente esta relación- sino sólo testificando las analogías conceptuales que están detrás de esta problemática, específicamente, del potencial de inscripción o enmarcamiento del sentido (histórico).

consecuente despolitización²⁴⁴. Este es el panorama en el que entran en escena los real visceralistas; un contexto en el que ya no queda espacio para la transgresión, o sea ya no existe un marco histórico (pues ha sido vorazmente *sustraído*) para inscribir y enmarcar históricamente esa transgresión²⁴⁵. En definitiva, se puede concluir que la función que representa Cesárea, su muerte, su localización en Sonora, no se relaciona más con el móvil revolucionario encarnado en el discurso político de fusionar arte y vida: dimensión constitutiva de la vanguardia como transgresión del orden institucional establecido. La mediación que consume Cesárea en “Los detectives salvajes” representaría más bien la calificación de la figura conceptual de la vanguardia como una función de la crítica -esto es, una cita, un indicio, o un cifrado de ella-; como un sensor de los desmarques y desfases de la modernidad a través de la posibilidad de rehistorización y renarración de las aporías esenciales del discurso histórico moderno que, desde el escenario de los 70’, ha revelado permanentemente su violencia y brutalidad especialmente en las zonas periféricas de la geopolítica global.

Antes de concluir este capítulo habría que mencionar finalmente una posible interpretación, a partir de lo que se ha argumentado hasta aquí, del ambiguo estatus asignado a los real visceralistas entre “hiperrealidad” e “irrealidad” -si se los observa exclusivamente en función de su inserción histórica, o sea, de sus posibilidades de enmarcamiento-, o, en otras palabras, entre la descripción cruda de su mundo y su posterior desvanecimiento, precisando con esta ambivalencia la confrontación de dos diferentes regímenes de sentido presentes en “Los detectives salvajes”, como son el de la primera y tercera parte, por un lado, y el de la segunda, por el otro. Entonces, si la institución poética se define por su función de marco, es decir, por: “el conjunto de dispositivos protectores bajo los cuales se ampara y expulsa la poesía en nuestra cultura”²⁴⁶, queda la posibilidad de que la estrategia usada en “Los detectives salvajes” para tratar de “fijar” (enmarcar) a estos jóvenes perdidos, desarraigados,

²⁴⁴ Esta premisa la plantean Andrea Cobos y Verónica Garibotto en relación al pasaje de la feria del libro de Madrid: “la industria editorial acaba por erosionar el carácter subversivo de la literatura; su conversión en mercancía trae aparejada su despolitización. Frente a este panorama, ya no queda espacio para la transgresión. Los escritores se han acomodado plácidamente en este nuevo escenario”. Op. cit, Cobos-Garibotto, Un epitafio en el desierto..., p. 182. Evidentemente que la noción de “despolitización” aquí expuesta se piensa dentro del escenario previo a los 70’, en donde la politización era concebida, según su significado más tradicional, como una forma activa de compromiso frente a la realidad histórica. En el escenario teórico de la posmodernidad, otros puntos de vista se han desarrollado sobre el vínculo entre arte y política, enfatizando el potencial sensible del arte como su manifestación verdaderamente política (y no el contenido explícito de éste, asociado a su régimen representacional). Ver Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics*. Continuum. New York, 2004.

²⁴⁵ Los real visceralistas paródicamente intentan *encarnarlo* en su sexualidad y marginalidad de la ley. Sin embargo, como se aprecia en muchas partes del texto, se presenta esta tentativa sólo como un gesto vacío, y muchas veces, desconsoladamente desolado y perdido.

²⁴⁶ Oyarzún, Pablo: “Variaciones sobre el fin de la literatura” en: *La letra volada*. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2009. p. 322.

desmarcados de su contexto histórico, sea, paradójicamente, la de extremar las referencias de una “poesía desmarcada”, que de todas maneras es una poesía imposible, “suelta”: utópica, en el sentido más radical del término²⁴⁷. Esta forma poética “desmarcada” o “suelta” acuñaría justamente la dimensión “salvaje” del título de esta obra. Una concepción de esta índole sólo se puede pensar finalmente como una forma de resistencia, como la errancia en la circulación ordinaria (“mexicanos perdidos en México”), en la experiencia vital, en la comunidad y la comunión, y bajo ningún aspecto como la concretización en una obra o cualquier producto instrumentalizable.

Por último, estas reflexiones pueden asomar una última luz sobre el enigmático encuentro entre Octavio Paz y Ulises Lima. Si extrañamente de lo único que se sabe que hablaron fue sobre Cesárea Tinajero, podemos ver en su figura, en la función mediadora que ella establece, un posible nexo entre el poeta que representa el marco por antonomasia de la literatura mexicana, en el sentido de ser el referente principal a partir del cual se articula todo el canon de la literatura mexicana del siglo XX y el poeta más representativo del realismo visceral, quien está fuera de todo marco u horizonte histórico. ¿Es posible un puente entre estos mundos tan disímiles?. Bueno, la respuesta sería positiva sólo si se asume que la imagen de Cesárea es el “vector” crítico, rehistorizador, que *atraviesa* la historia, pero no la historia oficial entendida como la presencia continua y sucesiva de diferentes generaciones, sino más bien una especie de constelación histórica donde acontecimientos de diferentes épocas y de disímil “peso específico” (diferente potencial de “historicidad”) pueden válidamente reflejarse entre sí. Esta constelación histórica entonces perfunde y traspasa los marcos históricos, y sus plausibles desmarcamientos, puesto que éstos sólo pueden ser finalmente concebidos en base a la dimensión proyectiva (temporalizadora) del discurso histórico moderno, junto a sus potenciales cortes y rupturas. La categoría vanguardista personificada en Cesárea Tinajero no es la que se proyecta sobre lo nuevo como algo *ex nihilo*; disposición altamente dependiente de la hegemonía de contextos y marcos históricos, sino la que representa lo desconocido que siempre se lleva *subyacente* y que tiene una afinidad cualitativa mucho más cercana con la noción de constelación, que en realidad no se puede determinar nunca del todo, pudiendo visibilizarse en cualquier momento o lugar. En el caso de “Los detectives salvajes” este fenómeno acontece en la encrucijada cronotópica representada por el desierto de Sonora.

²⁴⁷ Lo utópico en este contexto no se piensa según la acepción tradicional del género de la literatura utópica, ya sean utopías positivas o contrautopías, sino como “lo que niega el “aquí-y-ahora” para abrirlo al advenimiento de lo absolutamente otro”. Ibid, p. 317. Y por lo tanto, se liga con la verdadera *potencia* del impulso de lo nuevo, vinculando de esta forma necesariamente los conceptos de “vanguardia”, “novedad” y “utopía”. En este dominio resuena también la noción foucaultiana de “heterotopía”.

4. “Estrella distante”: retorno de la performance de la historia

4.1 Sinopsis del argumento

“Estrella distante” narra la vida del poeta y agente de la fuerza aérea chilena Carlos Wieder. Éste, conocido en un primer momento como Alberto Ruiz-Tagle, participaba de diferentes talleres literarios en la época de Salvador Allende. Tras el golpe de estado, se revela su filiación con los órganos represivos del régimen militar y su participación en el asesinato de dos compañeras del taller. Luego ya conocido como Carlos Wieder, piloto de la fuerza aérea chilena, comienza una ascendente carrera literaria realizando escrituras aéreas con el humo de su avión. Algunas de ellas fueron exhibidas tanto a los prisioneros políticos como a los altos mandos del ejército. Tras una exposición fotográfica, frente a un selecto grupo de oficiales del ejército, en la que se mostraban cadáveres de mujeres asesinadas, Wieder supuestamente tiene que abandonar el país. El narrador, que se presenta como el mismo Bolaño, junto con su amigo Bibiano O’Ryan, intentan seguir las huellas, a través de diferentes registros artísticos, de la enigmática figura de Wieder. Ya en la década de los 90’, cuando una serie de transformaciones político-económicas han ocurrido en Chile, el narrador se encuentra residiendo en la costa catalana. Repentinamente es contactado por un ex policía del régimen de Allende y actual detective privado, Abel Romero, quien desea contratarlo para reconocer a Wieder. Según sus investigaciones, Romero le comenta al narrador que Wieder frecuenta asiduamente un bar en la costa brava. El narrador decide ir al mencionado bar y esperar la llegada de Wieder. Finalmente, el texto queda abierto aunque se deje entrever que Wieder ha sido ajusticiado.

4.2 Montaje de la historia: testimonios, conjeturas y desvanecimientos

4.2.1 “Desaparecimiento” del sueño revolucionario

El diseño de la novela “Estrella distante” está sustentado de acuerdo al contexto histórico narrado. Los hechos que se cuentan en la obra corresponden a la época de la dictadura militar chilena, tanto los años previos como los posteriores de este período de la historia chilena iniciado en 1973. En una época en que el estado de derecho y las tradiciones republicanas fueron abolidas, en la que la división política del país era extrema y en el que el aparato de inteligencia del estado estuvo al servicio de la represión de cualquier intento de sublevación y agrupación política disidente, la confianza social se encontraba profundamente fracturada. Este tenso escenario se presenta en una parte significativa de la obra a través de narraciones conjeturales, opiniones, percepciones, transcripciones de relatos y libros, en los que se trasluce una atmósfera de recelo e inseguridad donde toda afirmación es susceptible de sospecha y desconfianza. Conforme a esta sensación de incertidumbre, la macroestructura de la obra deja entrever la situación política vivida en ese período histórico. Un ejemplo concreto de este ambiente es la utilización del testimonio²⁴⁸. Ante los increíbles acontecimientos que rodearon la vida del piloto de la fuerza aérea Carlos Wieder, primeramente conocido en la obra como Alberto Ruiz-Tagle, extraño aficionado a los talleres literarios en la época de Salvador Allende, la exhumación de inciertos testimonios es la única aproximación que dispone el lector a su enigmática figura.

El texto es muy claro al datar su contexto histórico. Desde las primeras líneas se anuncia esta información expresamente: “La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile” (13)²⁴⁹. Aquí evidentemente vuelve a escenificarse, al igual que en “Los detectives salvajes”, los acontecimientos ocurridos en la década de los 70’. Nuevamente se emprende en torno a esta época una perspectiva rehistorizadora, ya que esta obra se escribe desde el escenario histórico de los 90’. Desde este supuesto se narrativiza el álgido transcurso histórico en el que la utopía

²⁴⁸ Como lo menciona Nelly Richard, en el Chile de la dictadura militar el testimonio fue un formato privilegiado para poder filtrar la red totalizadora del control mediático del régimen: “El testimonio -como instancia subjetivada de “conocimiento desmitificador de la totalidad”- plantea una captación *situada* de lo real (relativa, parcial) que corrige la mirada totalizante del enfoque macrosocial” (cursiva en el original). Richard, Nelly: “Roturas, memorias y discontinuidades” en: La insubordinación de los signos. Editorial Cuarto propio. Santiago, 2000. p. 28.

²⁴⁹ Todas las citas de la obra corresponde a la siguiente edición: Bolaño, Roberto: Estrella distante. Anagrama. Barcelona, 1996.

revolucionaria ocupó un rol meridiano dentro del espectro político de esos años. En “Estrella distante” este rasgo queda registrado desde el inicio. Cuando se mencionan los temas recurrentes abordados en el taller literario al cual asistían los protagonistas, (el narrador -que es el mismo Bolaño como personaje-, Bibiano O’Ryan, las hermanas Garmendia, Ruiz-Tagle), se aprecia que el mundo de la literatura de esa época estaba completamente perfundido por el candente escenario político:

“La mayoría de los que íbamos hablábamos mucho: no sólo de poesía, sino de política (...) de revoluciones y lucha armada; la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y nueva época, pero que para la mayoría de nosotros era como un sueño o más apropiadamente, como la llave que nos abriría la puerta de los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir” (13).

La utopía política, el sueño revolucionario, eran lemas de lucha intensamente presentes en estos jóvenes poetas. El contexto espacial descrito en la obra está también claramente localizado. Las acciones de esta primera parte de la novela acontecen alrededor de los talleres literarios de las facultades de letras y medicina de la Universidad de Concepción en el sur de Chile. Este dato tiene un preciso referente histórico, puesto que en este escenario emergieron en Chile algunos de los principales movimientos revolucionarios de la década del 70`, como el movimiento de izquierda revolucionario (MIR). En la obra se explicita este antecedente:

“Nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista-madrakista (la mayoría éramos miembros o simpatizantes del MIR o de partidos trotskistas, aunque alguno, creo, militaba en las Juventudes Socialistas o en el Partido Comunista o en uno de los partidos de la izquierda católica)” (16).

Estos jóvenes representaban así el último eslabón de las vanguardias políticas que desde la década de los 60` habían tomado el bastión de la utopía revolucionaria como si fuese la única forma de *estar* realmente en la historia²⁵⁰. La misión de artistas e intelectuales era encaminar las consignas proclamadas en beneficio de la clase obrera y campesina²⁵¹. En la obra esta premisa se plasma de la mejor manera en los talleres literarios, puesto que en ellos se daba el lugar propicio para fermentar las ideas vanguardistas en las que estética y política

²⁵⁰ Casullo afirma al respecto: “Como si el esfuerzo utópico hubiese consistido en el armado de un presente-pasado previo a la revolución. El armado de su probabilidad escénica. Como si la utopía fuese la posibilidad en sí de la historia, ahí donde muchas teorías europeas magnas habían hablado desde el XIX de pueblos sin historia”. Op. cit, Casullo, Las vanguardias políticas de los 60`, p. 5. Es palpable, en esta última aserción, la alusión a la filosofía hegeliana de la historia.

²⁵¹ Casullo nuevamente puntualiza en este sentido: “La revolución en los 60` y 70` había devenido básicamente caudal cultural extremo, por defección en gran parte de sus viejos protagonistas según la teoría histórica: obreros y en mucha menor medida campesinos. En este sentido las vanguardias se ven obligadas no sólo a anticiparse a las masas, sino a sustituirlas de cabo a rabo en la escena decisiva de la guerra de guerrillas: a ejercer una suerte de representación de la representación con que se repone y se extenúa la experiencia revolucionaria”. Ibid, p 3.

encontraban su tronco común²⁵². La idea de representar a las clases sociales más desposeídas era justamente la piedra de toque de la misma idea de representación y donde la noción de vanguardia alcanzaba todo su horizonte de proyección histórica, expresamente prefigurada, por antonomasia, en la vanguardia rusa. Se puede afirmar, en este sentido, que la noción de revolución era el crisol común en el cual confluían la vanguardia artística y el pueblo. En el caso de los artistas, la revolución encarnaba, en ese panorama político, la puerta de salida de la representación odiada, por estar totalmente entreverada a la institución artística burguesa; en el del pueblo, aquélla auspiciaba la única puerta de entrada a la representación negada, como agente político determinante del devenir histórico²⁵³.

En “Estrella distante”, la figura de Juan Stein compendia cabalmente estos postulados. Él era el encargado de uno de los talleres literarios en el cual participaban los protagonistas. Como afirma el narrador: “La historia de Juan Stein, el director de nuestro taller de literatura, es desmesurada como el Chile de aquellos años” (56). Para lograr una primera aproximación de su persona, el narrador expone su filiación literaria. Admirador de la poesía de Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Jorge Teillier y Enrique Lihn, Stein, junto con el narrador y Bibiano O’Ryan, se movían con soltura por todo el espectro de la poesía chilena del siglo XX²⁵⁴. Este background literario sirve para enfatizar las intrincadas y sensibles relaciones entre estética y política de esa época. En efecto, esta sensibilidad se asoma cuando se menciona que Stein criticó un libro de poemas de Parra por alejarse de la explícita orientación ideológica revolucionaria. El narrador cuenta que:

“la aparición de *Artefactos*, que a nosotros nos encantó, hizo que Stein, entre la indignación y la perplejidad, escribiera una carta al viejo Nicanor recriminándole algunos de los chistes que se permitía hacer en aquel momento crucial de la lucha revolucionaria en América Latina” (57).

El compromiso político, la contingencia de una literatura que encontraba en las calles su mejor espacio de creación, hicieron que, tras el golpe de estado, muchos intelectuales, artistas y participantes de la llamada vanguardia política abandonaran el país: “Después del Golpe Stein desapareció y durante mucho tiempo Bibiano y yo lo dimos por muerto” (65). La vida de Stein comienza así un largo peregrinaje por los diferentes movimientos guerrilleros que en la década de los 70’ y parte de los 80’ vivían sus últimos momentos. Así en la obra se

²⁵² Los principales asistentes a los talleres literarios eran estudiantes de las facultades de letras, de sociología y medicina. Casullo vuelve a describir el contexto histórico de esta época: “El alumno universitario se destierra del claustro hacia la calle, el barrio o la célula armada” *Ibid*, p. 6.

²⁵³ Ver Thayer, Willy: “Vanguardia, dictadura, globalización” en: [Pensar en/la posdictadura](#). Editorial cuarto propio. Santiago, 2001. p. 248.

²⁵⁴ Dentro de las fuentes mencionadas destacan: Pablo Neruda, Armando Uribe, Gonzalo Rojas, Juan Luis Martínez, Oscar Hahn, Gonzalo Millán, Claudio Bertoni, Jaime Quezada, Waldo Rojas. Entre estas diferentes poéticas se desplazan los juicios divergentes del narrador, Bibiano O’Ryan y de Juan Stein.

dan indicios de su participación en los movimientos guerrilleros de Nicaragua y Paraguay; de la guerrilla colombiana, de Angola, Mozambique y de la guerrilla namibia. Sin tener certeza de la veracidad o falsedad de estos antecedentes, lo que la obra expone aquí es el último estertor, la agonía final del epílogo revolucionario en América Latina²⁵⁵. En este pasaje de la obra se describe incisivamente esta última aventura como una condición fantasmática:

“A partir de ese momento las noticias sobre Stein no escasearon. Aparecía y desaparecía como un fantasma en todos los lugares en donde los latinoamericanos, desesperados, generosos, enloquecidos, valientes, aborrecibles, destruían y reconstruían y volvían a destruir la realidad en un intento último abocado al fracaso” (66).

Este destruir y reconstruir no es más que la vuelta en círculos en torno a un ideal que empezaba ya a extinguirse por completo. Construir y destruir la realidad es la muestra definitiva de que la proyección de ese programa revolucionario estaba ya abortada, descontando sus últimos minutos de vida. La utopía agónica parecía, de un modo totalmente desarticulado, pretender sólo su sobrevivencia. Para hacer aún más lapidaria la evaluación de este proceso histórico, desde el escenario de rehistorización de los 90', se advierte en la obra que tras la búsqueda de los antecedentes de Stein, de su biografía personal, pareciese que nunca hubiese existido o que todos sus rastros se los hubiese tragado la tierra. Bibiano O'Ryan buscó a la familia de Stein en el sur de Chile y sólo encontró dobles de él: “Muchos años después Bibiano fue a Puerto Montt y buscó la casa paterna de Juan Stein. No encontró a nadie con ese nombre” (70). Luego de averiguar en diferentes lugares sólo encontró a otro Juan Stein, profesor, aficionado a los motores, pero ninguna señal de aquel poeta que salió de Chile convencido a hacer la revolución. Finalmente, tras visitar el cementerio donde supuestamente estaban los restos de Stein, aconteció que: “buscó la tumba de aquel Juan Stein, alto, rubio, pero que nunca salió de Chile, y por más que buscó no la halló” (73). En este episodio, ficción y realidad se difuminan por completo, sin saber a ciencia cierta si toda esta historia no fue más que una invención o una metáfora de la realidad que termina por replegarse hasta desaparecer, sin dejar huellas. Lo cierto es que la historia de Stein, la historia

²⁵⁵ Como enfatiza Casullo, siguiendo a Regis Debray, la vanguardia política en América Latina despidió a la revolución de Occidente, entendida ésta de acuerdo con la total legitimación asignada desde la tradición marxista del siglo XIX: “En un diálogo que en 1976 tuve en París con Regis Debray y publiqué ese mismo año, el intelectual francés señalaba: “la derrota de las izquierdas en América Latina pone hoy fin definitivo a la revolución anticapitalista en Occidente que se había iniciado en el siglo XIX en Europa. Los años 60' y 70' tuvieron un último campo de revolución, y ese fue América Latina”. Op. cit, Casullo, Las vanguardias políticas de los 60', p. 4. Estas declaraciones reafirman lo que ya en parte se ha afirmado en referencia a “Los detectives salvajes”, como es el epílogo de una forma de entender el discurso histórico moderno como expansión y emancipación del horizonte de expectativas del programa moderno; en este caso asociado al objetivo de la revolución política. Es significativo también destacar aquí la sincronía de las fechas, de los marcos históricos de inscripción dentro de los cuales el año 1976 precisamente es una fecha crucial en la trama de “Los detectives salvajes”.

de la vanguardia artística y revolucionaria de los 60' y comienzos de los 70' en América Latina, se había esfumado, borroneado completamente, como si nunca hubiese existido, connotando su difuminar una punzante metáfora del olvido o de la desaparición de toda una época histórica. Esta evanescencia se narra en la obra con el cruce de historias y de personajes que en última instancia asemejan una suerte de “punto ciego” de la historia. Este indicio es admisible, pues como se mencionó, Bibiano decide ir a buscar a la familia de Stein muchos años después, revelando a los lectores que: “En esa época, supongo, Puerto Montt estaba embarcada de lleno en el crecimiento económico” (70). La referencia es indudablemente al Chile posdictatorial, al Chile de la década de los 90'. La problemática de la historización de los últimos años de Chile, en base a lo exhibido en “Estrella distante”, será el tema abordado en los siguientes apartados.

4.2.2 De los talleres literarios a la fuerza aérea

Teniendo en cuenta este contexto preliminar, aparece en escena la figura enigmática de Alberto Ruiz-Tagle. Un primer rasgo distintivo de su persona es su origen *desconocido*. La descripción que opera aquí muestra a Ruiz-Tagle como si no proviniese de ninguna rama de la tradición literaria chilena²⁵⁶; como si hubiese surgido de la nada: “Nadie lo había visto antes, ni por la universidad ni por ninguna parte” (15). Esta primera aproximación presenta a Ruiz-Tagle como exponente de lo desconocido, de lo enigmático y solitario. Este singular enfoque se confirma cuando uno de los participantes del taller literario visita su casa y entrega una desconcertante descripción de su domicilio:

“En la casa de Ruiz-Tagle lo que faltaba era algo innombrable (o que Bibiano, años después y ya al tanto de la historia o de buena parte de la historia, consideró innombrable, pero presente, tangible), como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda” (17)²⁵⁷.

²⁵⁶ Sin embargo, Bolaño, al igual que en otras novelas, por ejemplo en “Los detectives salvajes”, entrega una serie de referencias literarias para problematizar la imagen de sus personajes que, a través de la enciclopedia literaria, pueden ya sea orientar o confundir sus rasgos centrales. En el caso de Ruiz-Tagle, se mencionan los siguientes poetas: Joyce Mansor, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, Violeta y Nicanor Parra, Enrique Lihn, y del surrealismo chileno, la figura del poeta Jorge Cáceres. Se aprecia así el heterogéneo trasfondo literario presente en la figura de Ruiz-Tagle.

²⁵⁷ Se menciona que la casa de Ruiz-Tagle parecía demasiado vacía y como si estuviese preparada para algo. Evidentemente desde esta caracterización ya se traslucen signos de lo que se conocerá posteriormente de su persona: su metamorfosis en un piloto de la fuerza aérea y agente del régimen militar. En este sentido, se advierte que su casa prefiguraba ya en ese entonces, en los años previos a la dictadura, atisbos de las dependencias de los servicios de inteligencia que posteriormente sirvieron de centros de detención y tortura. De aquí que el narrador se refiera con cursivas sobre esta condición: “en aquellas visitas con las hermanas

También se revela que Ruiz-Tagle era autodidacta y que no formaba parte de ninguna institución universitaria a diferencia de los demás asistentes al taller. En relación a su obra poética también se aprecian facciones peculiares de su personalidad. El vínculo con su propia obra era de total desapego, como si él no fuese el autor de sus poemas, o más aún, como si sus poemas no tuviesen autoría. Su comportamiento en el taller se caracterizaba porque:

“Escuchaba, sus críticas eran ponderadas, breves y siempre en un tono amable y educado, leía sus propios trabajos con desprendimiento y distancia y aceptaba sin rechistar incluso los peores comentarios, como si los poemas que sometía a nuestra crítica no fueran *suyos*” (21) (cursiva en el original).

Una de las primeras facetas de esta “estrella distante”, que intitula la obra, comienza a escenificarse. Así, otro de los asistentes al taller corrobora el mismo juicio frente a la obra y actitud de Ruiz-Tagle: “dijo que escribía con distancia y frialdad. No parecen poemas tuyos, le dijo” (21). Esencialmente lo que Ruiz-Tagle exteriorizaba era que: “carecía del orgullo pueril que los demás poetas solían tener por su propia obra” (22). Con esta caracterización se observa ya un rasgo insinuado en el exordio de la novela con la alusión a Pierre Menard en relación al cuestionamiento radical de la problemática de la autoría, y por tanto, del mismo estatus de la ficción y el arte. Esta referencia se refuerza bajo el procedimiento fictivo que realiza Bolaño en “Estrella distante”, al proponer que él, como autor, sólo acompañó a Arturo B (Belano) en la escritura de la novela²⁵⁸: “Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos” (11). Así, en base al juego de espejos de la autoría, se orienta entonces desde un comienzo el texto alrededor de la operación de *suplantación* en tanto motivo transversal de la historia encarnada por Ruiz-Tagle, especialmente significativa debido a su escenificación en el contexto histórico-político de la dictadura militar chilena.

La singular caracterización esbozada de Ruiz-Tagle sugiere, a simple vista, una dimensión trascendente de su figura. En toda la primera parte de la novela, cuando el personaje aún no se ha *convertido* en el piloto de la fuerza aérea Carlos Wieder, la figuración de Ruiz-Tagle roza en la descripción mítica como si él fuese un fiel representante de un supuesto “más allá”. Efectivamente, su figura pareciese estar “fuera” de su tiempo histórico. Esta calificación sólo consignará todo su sentido cuando se observen los giros narrativos que su figura experimentará y lo que ellos simbolizan en relación con los acontecimientos

Garmendia, la casa le pareció *preparada*, dispuesta para el ojo de los que llegaban, demasiado vacía, con espacios en los que claramente faltaba algo” (17).

²⁵⁸ Sergio Marras sostiene que con “Estrella distante” se inicia la dimensión autobiográfica de Bolaño con el empleo del recurso fictivo de Arturo Belano. Ver Marras, Sergio: Roberto Bolaño: Bailes y disfraces. Estudios públicos, 119. Santiago, Invierno 2010.

descritos de la historia de Chile. Sin embargo, es importante destacar desde allá que en este primer esbozo de su figura se construyen los prerequisites fictivos de un personaje representante por antonomasia de la *distancia*, de la *indiferencia*, de la frialdad absoluta y, a partir de los acontecimientos sucedidos en el horror de la dictadura, de una sugerencia conflictiva frente a la temática del mal. Se insinúa de este modo que Ruiz-Tagle por su apariencia de estar alejado, “afuera” de la historia y de la tradición, expresase una suerte de “naturalización” de su peculiar esencia. Esta estimación efectivamente se contrapone con la reflexión sobre el mal realizada por renombrados pensadores europeos tras los dramáticos horrores de Auschwitz²⁵⁹.

El taller literario materializa en la obra la vitrina desde la cual se puede mirar la tradición literaria chilena en estrecha conexión con sus raíces históricas. Aquí literatura e historia encuentran un sitio destacado para hilvanar los acontecimientos que se expondrán posteriormente. Así, desde un inicio se alude a la figura de Ruiz-Tagle como representante de la venidera poesía chilena. Una de las asistentes del taller afirma claramente al respecto: “Alberto, dijo, va a revolucionar la poesía chilena” (24). No obstante, su potencial poético aún estaba en ciernes: “Alberto es un buen poeta, pero aún no ha explotado” (24). En este punto se establece nuevamente una ligazón con el exordio del texto en el que se sostiene que lo que intenta mostrar la historia de “Estrella distante” es: “una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias, sino espejo y explosión en sí misma” (11). Como se verá, en la figura de Ruiz-Tagle/Carlos Wieder se representarán las coordenadas de un proceso de rehistorización, principalmente de los últimos cuarenta años de la historia chilena, donde las nociones de “espejo y explosión” podrán adquirir realmente un sentido más acabado. De

²⁵⁹ La propuesta que realiza Bolaño, en un primer momento, muestra a Ruiz-Tagle como un Dandy que está más allá de todo, trascendiendo cualquier tipo de contingencia. Su indiferencia frente al curso de los acontecimientos es total. En este sentido, esta especie de mitificación de su figura se condice directamente con el vínculo entre insensibilidad radical y una manifestación concreta del mal. Este dictamen se confronta con las reflexiones que vertieron al respecto, en relación a la catástrofe europea de Auschwitz, tanto Adorno, Horkheimer como Hannah Arendt. Para Adorno y Horkheimer, la razón cartesiana consolidada en la época iluminista es la misma que lleva finalmente al holocausto, a la masacre de los campos de concentración, expresando así una racionalidad instrumental de la muerte. Ver Adorno-Horkheimer: Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos. Editorial Trotta. Madrid, 1998. Hannah Arendt sostiene, por su parte, que la razón del capitalismo burgués se pone fríamente al servicio del exterminio. De aquí su celebre sentencia sobre la “banalidad del mal” en relación al juicio de Adolf Eichman, al observar que el mal, en torno al fenómeno del holocausto, no es para nada una fuerza transcendente sino la mera expresión de la burocracia del crimen, totalmente inmanente a la lógica intrínseca del poder totalitario. En este sentido, se evidencia en estos hechos históricos la ejecución de un mal sin pasión. En efecto, el mal en estos infaustos acontecimientos se efectuó burocráticamente, puesto que lo problemático no era el crimen o el asesinato *per se*, sino la logística de la eliminación de los cadáveres, es decir, una mera cuestión instrumental. Ver Arendt, Hannah: Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal. Lumen. Barcelona, 2003.

Por consiguiente, se desprende de lo expuesto que lo que a falta de otro apelativo mejor se designa como “mal”, tiene que ver con el decurso claramente delineado por el proceso histórico moderno, y no algo “fuera” de la historia como subraya la concepción teológica del “mal”: un mal transhistórico, e incluso, ahistórico.

partida, se puede ya avisorar la función mediadora que cumple el arte de vanguardia encarnado en la poesía de Wieder. Lo que anuncia Ruiz-Tagle es la poesía nueva; el *novum* de lo poético asociado estrechamente con los crímenes de la dictadura militar chilena. Se deja traslucir en esta materia que la *explosión* de su poética llegará a tensionar radicalmente todo posible límite entre arte y política, constituyéndose así en un espejo *abismático* incrustado en el seno de los desplazamientos experimentados por los marcos históricos del Chile de la dictadura y de la posdictadura. Como se menciona en la obra, el nuevo arte de Ruiz-Tagle/Wieder se basa en una poética del hacer²⁶⁰. En este sentido, la Gorda, una de las amigas de Ruiz-Tagle, relata que en sus conversiones con éste se hablaba sobre: “la nueva poesía (...) ¿La que piensa escribir?, dijo Bibiano con escepticismo. La que él va a *hacer*, dijo la Gorda” (25) (cursiva en el original). Su hacer poético explotará efectivamente en el contexto post golpe y sus esquiras permitirán visualizar un campo de relaciones en donde la figura de Ruiz-Tagle/ Wieder -aunque en ese escenario ya habría que denominarlo lisa y llanamente Wieder- será el hilo conductor de un proceso de rehistorización, donde una metáfora del Chile de los últimos años será finalmente exhibida en base al contrapunto que el arte, y más específicamente, la poesía de vanguardia, permite escenificar.

Antes de finalizar este apartado, habría que testificar de que la elección de esta caracterización mítica presente en la figura del poeta vanguardista Carlos Wieder, se entronca con la cimiento constitutiva de la estética moderna. La noción kantiana del “genio” traza una zona ambigua y tensa entre la naturalización e historización del arte²⁶¹. Como se indicó, Ruiz-Tagle es caracterizado en un primer momento como un personaje “fuera” de la historia, conectado a un “más allá” indefinible. De esta compleja atribución se desprenden una serie de analogías. Una de ellas, digna de mención, es la asociación entre genio y *fürher*²⁶². Este

²⁶⁰ La condición de “hacer” fundamenta el vínculo conceptual entre poética e historia. Como se mencionó siguiendo a Koselleck, y los comentarios de su obra reelaborados por Ricoeur, uno de los fundamentos cardinales del discurso histórico moderno es su dimensión de factibilidad, o sea, su “hacer historia” y “hacer la historia”. Ver Op. cit, Ricoeur, La memoria, la historia, el olvido, 2003. En esta temática se pone el primer plano el nexo con la noción de *poiesis* entendida como “poietike episteme”, cuya significación en el contexto moderno se asocia a la idea de un “hacer emancipado de toda regla”. Ver Jauss, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1982. Esta argumentación cobra mayor importancia cuando el recurso fictivo por el cual se intenta escenificar este dilemático núcleo está conformado por la función asignada al arte de vanguardia. Esta encrucijada se lleva al extremo en “Estrella distante”. La figura de Ruiz-Tagle/Wieder será así la portadora de esta problemática según la interpretación elaborada en esta presentación.

²⁶¹ Sobre estas reflexiones se volverá en el análisis de “2666”.

²⁶² Como sostiene Sloterdijk, existe un vínculo cercano entre las nociones de genio y *fürher* (líder) como modelos representativos de la subjetivización de la masa, de la multitud, dentro del programa moderno (según Sloterdijk, la masa como sujeto determina el contenido político del proyecto de la modernidad). Esta asociación también la adquiere el *fürher* de la figura del santo. La cuestión central aquí es la condición de idolatría despertada de un deseo desviado de *reconocimiento*. Uno de los fundamentos conceptuales de esta premisa también proviene de Carlyle. Para este autor, la figura del héroe encarna la idealización de las masas. En este sentido, tomando en cuenta exclusivamente este núcleo conceptual, puede llegar a decir Sloterdijk que: “el culto

parangón no es gratuito en “Estrella distante”. En efecto, en una de la primeras exposiciones de poesía visual que realiza Wieder se indica que el avión en que volaba era: “un Messerschmitt 109, un caza Messerschmitt de la Luftwaffe, el mejor caza de 1940” (36). Nuevamente se estrechan los vínculos de una precisa constelación histórica²⁶³. Wieder encarna simultáneamente al poeta y al militar, y más aún, al poeta vanguardista y al criminal relacionado con las ejecuciones políticas posteriores al golpe de estado, como en el asesinato de las hermanas Garmendía y su consecutivo desaparecimiento. Sólo si se tiene plena conciencia del rol del arte de vanguardia en el Chile dictatorial se podrá ingresar cabalmente en la constelación histórica propuesta en la obra, tratando de seguir la función de mediación adjudicada a este poeta-criminal vanguardista en el proceso de rehistorización de la historia chilena de fines del siglo XX.

al genio y el culto al führer intercambian de manera intermitente su forma sin complicaciones”. Sloterdijk, Peter: El desprecio de las Masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna. Pre-textos. Valencia, 2003. p. 24. Es bajo este signo que Sloterdijk puede llegar a afirmar, provocativamente, que Hitler, en su incomprensible y evidente vulgaridad, fue el artista de la acción más exitoso del siglo. Lo importante en este asunto es comprender que una analogía como la propuesta sólo puede ser planteada si se atiende únicamente a la articulación conceptual que la presupone.

²⁶³ En este pasaje se deben resaltar dos hechos significativos. Uno, la expresa confirmación mencionada en el exordio de la obra en relación a que “Estrella distante” surge del último cuento del libro “La literatura nazi en América” de Bolaño, o sea, que emerge desde de un contexto narrativo determinado por el nazismo. Y otro, que el ejército chileno, especialmente bajo la dictadura militar de Pinochet, siempre se jactó de que estaba formado a “imagen y semejanza” del ejército alemán. El hecho de que Wieder utilice un avión de la Luftwaffe no es más que una reafirmación ficcional de la constelación histórica descrita.

4.3 A contrapelo de la neovanguardia chilena: denuncia y camuflaje de la (re)presentación oficial

4.3.1 Neovanguardia y dictadura en Chile

Uno de los cruces temáticos principales exhibidos en “Estrella distante” es el del arte de vanguardia y el contexto histórico de la dictadura militar chilena. En los años posteriores del golpe de estado se desarrolló en Chile un fenómeno artístico singular dadas las particularidades de un contexto histórico radicalmente desarticulado. Esta corriente artística se denominó “escena de avanzada”²⁶⁴. La supresión del estado de derecho y la represión extrema que amenazaba brutalmente cualquier atisbo de manifestación disidente, configuraron un panorama en el que la circulación de las personas, los mensajes e ideologías, eran despiadadamente vigilados, controlados y reprimidos. En este entorno, la dictadura militar suspendió toda manifestación institucional, estableciendo una traumática brecha frente al sistema de referencias socio-culturales heredado del pasado. Este evento desencadenó una gran desazón en la esfera de la cultura y el arte, configurando lo que ha sido denominado por la crítica como una “catástrofe y naufragio del sentido” de ese horizonte histórico²⁶⁵. Ante las nuevas exigencias impuestas por este escenario adverso, la “escena de avanzada” tuvo que apelar a una reconceptualización de sus prácticas operativas para sobrevivir a un contexto de censura totalizadora. Así, se estableció una renovación crítica de los lenguajes, técnicas y géneros del arte y la literatura legados de la tradición artística y literaria²⁶⁶. En suma, lo que se expresa aquí es una ajustada respuesta a la situación de excepción que el golpe de estado ejecutó después de 1973. Frente a la ruptura del sistema institucional del país, el arte de la “escena de avanzada” responde igualmente con una serie de prácticas de corte rupturista²⁶⁷.

²⁶⁴ Nelly Richard bautizó este movimiento considerando en él dos orientaciones principales. Una, asociada con la neovanguardia del movimiento CADA (“colectivo de acciones de arte”) basado en la reedición de las premisas vanguardistas de la fusión arte-vida, y otra, vinculada a una corriente postvanguardista en la que la función deconstructiva del lenguaje, el desmontaje de las técnicas y géneros tradicionales, el uso del fragmento y la traza, fueron sus principales operaciones críticas. Ver Richard, Nelly: “Una cita límite entre Neovanguardia y Postvanguardia” en: La insubordinación de los signos. Editorial Cuarto propio. Santiago, 2000.

²⁶⁵ Thayer Willy, Oyarzún Pablo: introducción a Marchant, Patricio: Escritura y temblor. Editorial cuarto propio. Santiago, 2000.

²⁶⁶ Entre las transformaciones emprendidas destacan: “el desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura (...) El cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la “obra maestra” (las historias del arte, el Museo) y del circuito de mercantilización de la obra-producto (...) La transgresión de los géneros discursivos mediante obras que combinaban varios sistemas de producción de signos”. Op. cit, Richard, Una cita límite..., p. 40.

²⁶⁷ Valderrama, siguiendo a Pablo Oyarzún, afirma: “La necesidad de esclarecer el lugar de enunciación del arte en un contexto hiperbólico de “catástrofe de la representación”, lleva a las producciones de la Avanzada (escena de avanzada) no sólo a la decisión de oponer a lo inédito histórico de la situación política “lo inédito artístico de

El “colectivo de acción de arte” (CADA) emerge de este modo como un movimiento de neovanguardia orientado a reeditar la vieja premisa vanguardista de fusionar arte y vida, arte y política. Su singularidad radicaba en la práctica de un arte de compromiso social totalmente opuesto al arte burgués de la autonomía artística²⁶⁸. Si se siguen los presupuestos del discurso histórico moderno esbozados en el primer capítulo, se puede advertir que la relación entre arte y política o entre arte y experiencia histórica tiene una manifestación precisa en este movimiento artístico. Efectivamente, el CADA procura instaurar un “arte de la historia”²⁶⁹ -donde también la historia se da como posibilidad del arte- basada en una concepción finalista de ésta. Existe en esta propuesta vestigios de una concepción monumental de la historia concernientes al decurso lineal y proyectivo de ésta hacia un determinado fin. Una parte medular de la tradición del arte occidental vuelve a reeditarse aquí en la periferia latinoamericana bajo condiciones históricas extremas. Así, el excelso rol

la obra”, sino que, además, las lleva a replantearse radicalmente sus relaciones y complicidades con la historia y la política”. Op. cit, Valderrama, Modernismos historiográficos, p. 93.

²⁶⁸ El CADA pretendió llevar a cabo, fehacientemente, la supuesta anacronía que Bürger observaba para el arte de neovanguardia de las décadas posteriores a las llamadas “vanguardias históricas” de comienzos del siglo XX. Bürger afirmaba que las neovanguardias de los 50’ y 60’ (y con el CADA debiese extenderse esta aseveración hasta los 70’), ya no podían plantearse seriamente en la sociedad debido a las transformaciones del contexto histórico. Su intención, según Bürger, ya no era romper con la “institución arte”, como lo hizo Duchamp en su momento, sino, por el contrario, sólo anhelar acceder a la institucionalidad, al mundo de galerías y museos. Ver Op, cit. Bürger, Teoría de la vanguardia, 1997. Sin embargo, el CADA sí planea realizar, en la década de los 70’, el programa inicial del arte de vanguardia sin prescindir de su cosmovisión utópica emergente en un escenario radicalmente desarticulado como el gestado durante la dictadura militar. Así, los miembros de este colectivo de arte levantaron nuevamente las banderas que agitaban el lema: “todo es política”, “todo es arte”; con un cierto afán mesiánico que elevaba al arte nuevamente a una expresión todopoderosa portadora de la utopía de lo ilimitado. Op. cit, Richard, Una cita limítrofe..., p. 45. Para tener una idea más concreta de las acciones de arte realizadas por este colectivo se puede mencionar su performance “Para no morir de hambre en el arte” (1979). Nelly Richard la describe de la siguiente forma: “los artistas chilenos distribuyeron cien litros de leche entre las familias de un sector pobre de Santiago, -una página de la revista HOY es desviada de su función periodística para convertirse en uno de los soportes de enunciación de la obra que lleva el siguiente texto: “imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar”; - frente a la sede de las Naciones Unidas, se lee un texto grabado en cinco idiomas que retrata a Chile en el panorama internacional bajo el signo de su precariedad y marginación; - en la galería de arte Centro Imagen, se sella una caja de acrílico que contiene las bolsas de leche no repartidas en la población junto con un ejemplar de la revista HOY y la cinta del texto leído frente a la ONU. La leche permanece ahí hasta su descomposición con el texto: “Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como el negativo de un cuerpo carente, invertido y plural”; - diez camiones lecheros desfilan por la ciudad desde un centro productor de leche -la industria- hasta un centro conservador de arte -el Museo-; la extensión de un lienzo tacha la entrada del Museo metaforizando un acto de clausura institucional”. Ibid, p. 41-42. Con este ejemplo se puede observar el masivo despliegue de sus performances en su intención de transgredir los límites de las reglas normativizadoras de la praxis institucional, con un especial énfasis, al igual que en las primeras décadas del siglo XX, en la crítica radical a la institución artística. No obstante, como se expondrá posteriormente, la expresión “rupturista” de su arte tropezó con una “ruptura” mucho mayor como fue la ejecutada por el mismo régimen político-institucional. Desde este tenso escenario saldrá a la luz entonces la problemática de la adecuada inscripción en los determinados *marcos históricos* o contextos políticos en los cuales el arte puede acuñar su potencial de sentido, o sea, la condición fundante de la cual el arte mismo es depositario. Se observará pues que los desplazamientos y desmarques, al igual como se sugirió en “Los detectives salvajes”, también cumplirán un rol decisivo en relación a lo descrito en “Estrella distante”, especialmente para formarse una imagen crítica, a partir de un enfoque rehistorizador, de la historia chilena de las últimas décadas.

²⁶⁹ Ibid, p. 46.

precursor y visionario del arte anticipador del devenir social (“misión” del arte) se incorpora en la propuesta estética del CADA. De este modo siguen latiendo en este movimiento, quizás como uno de sus últimos epílogos, las utopías congregadas bajo el estandarte de las nociones de emancipación, proyección y revolución.

4.3.2 Wieder y la performance artística del poder

La evidente pregunta que a estas alturas surge es: ¿cuál es el vínculo entre la “escena de avanzada” y los hechos narrados en “Estrella distante”? Uno de los referentes principales que está como hipotexto de las instalaciones aéreas de Wieder son las “escrituras en el cielo” que el poeta chileno Raul Zurita, perteneciente al colectivo CADA²⁷⁰, realizó en 1982 en los cielos de New York²⁷¹. Esta reseña histórica es un elemento axial que vertebra toda la obra. Así, una de las primeras intervenciones públicas realizadas por Wieder fue la escritura aérea sobre los cielos del centro de detención “La Peña”. En este lugar se encontraban reclusos los prisioneros políticos de la región de Concepción dentro de los cuales estaba el mismo narrador, Bolaño. Wieder surca así los cielos en un Messerschmitt 109 de la Luftwaffe escribiendo frases en latín²⁷². Ante la fascinación y extrañeza de los prisioneros y de los oficiales del recinto, se inquiere entre ellos el propósito y significado de esas frases en latín. Éstas remiten al génesis bíblico. En este episodio se refleja abiertamente un mensaje ambiguo e irónico. El uso del texto bíblico en latín establece dos asociaciones directas con el arte de vanguardia. Primero, la alusión a la creación ex nihilo del Génesis, o sea, metafóricamente hablando, la manifestación vanguardista por excelencia, y segundo, la utilización de un mensaje cifrado, es decir, de una operación criptográfica. Este último recurso tiene un preciso soporte histórico en las prácticas de codificación artística de la “escena de avanzada”, dado que ésta, dentro de la autorreflexividad crítica de los juegos de citas e intertextos discursivos,

²⁷⁰ Junto con Zurita conformaban el CADA: la escritora Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Barcells y los artistas visuales, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo.

²⁷¹ Esta instalación artística apareció impresa en el libro “Anteparaíso” bajo el título de “La vida nueva” -escritos en el cielo- Nueva York, Junio 1982. Ver Zurita, Raúl: Anteparaíso. Editores asociados. Santiago, 1982. La obra consiste en una serie de frases escritas con el humo del avión en el cielo. Los versos son los siguientes: “Mi Dios es hambre/ Mi Dios es nieve/ Mi Dios es no/ Mi Dios es desengaño/ Mi Dios es carroña/ Mi Dios es paraíso/ Mi Dios es pampa/ Mi Dios es chicano/ Mi Dios es cáncer/ Mi Dios es vacío/ Mi Dios es herida/ Mi Dios es ghetto/ Mi Dios es dolor/ Mi Dios es/ Mi amor es Dios”.

²⁷² Algunos de los versos escritos son: “In principio...creavit Deus...Coelum et Terram / Terra autem erat inanis...et vacua...et tenebrae erant...super faciem abyssi...et spiritus del...ferebatur super aquas.../ Dixitque deus...fiat lux...et facta est lux / Et vidit deus...lucem quod...esset bona et divisit...lucem a tenebris” (36-39)

efectúa un ejercicio de criptoanálisis²⁷³. Este dispositivo artístico fue habitual en el contexto dictatorial para zafar el hegemónico control discursivo de la dictadura. En esta primera versión de las instalaciones aéreas de Wieder se observa una modificación de ese objetivo original. Wieder, siendo el criminal que es, se mueve en una línea muy sutil entre *denuncia* y *ocultamiento*. Aunque el sustrato de este procedimiento es el mismo de la “escena de avanzada” en su deslizamiento a través de los pliegues de la operación de denuncia y ocultamiento, obviamente el sentido -su direccionalidad- es diferente. En efecto, Wieder es un piloto de la fuerza aérea con presuntos vínculos con los agentes de seguridad del régimen militar. Su praxis llega a ser con esta operación una especie de “bomba de tiempo”, ya que asimismo, Wieder es un poeta vanguardista que crecientemente cobra notoriedad y fama dentro del canon literario chileno. Se puede apreciar en este cruce cómo se va entretejiendo un horizonte de sentido complejo y múltiple: Wieder concebido como artista y militar, poeta y criminal, se desplaza en sus instalaciones sobre un trasfondo abismático. Para concluir con el lado irónico de su primera aéreo-instalación les desea buena suerte a los presos del centro de detención²⁷⁴.

Se desprende de esta primera inmersión pública de Wieder en la escena estético-política del país, que su ya profetizada “nueva poesía”, augurada sobre los primeros escritos del joven Ruiz-Tagle, comienza en este nuevo contexto a adquirir su verdadera dimensión. Wieder inicia así paso a paso su búsqueda de la “poesía absoluta”: “su carrera literaria que pretendía el conocimiento y el absoluto” (44). Esta travesía se fragua metafóricamente en un viaje realizado al polo sur. Sus poemas en el cielo representaban para él:

“una nueva edad de hierro para la raza chilena”, en los cuales la poesía no se restringía a una determinada tradición: “hablaba de poesía (no de poesía chilena o poesía latinoamericana, sino de poesía y punto) con una autoridad que desarmaba a cualquier interlocutor” (53).

Este viaje al polo sur, al silencio de las inmensas olas del Cabo de Hornos, representa un primer acto en la trayectoria artística de Wieder. En esta fase aflora el deseo de limpieza y *purificación* del pasado histórico²⁷⁵. En consonancia con esta aspiración, el arte de vanguardia es la categoría funcional más apropiada para expresar este anhelo. Lo que se percibe en esta

²⁷³ Ver Richard, Nelly: “Destrucción, reconstrucción y desconstrucción” en: La insubordinación de los signos. Editorial Cuarto propio. Santiago, 2000. p. 66.

²⁷⁴ Se expresa en este gesto una modalidad sardónica pues se juega (aunque todo en latín, en un lenguaje cifrado, oculto) con la religiosidad de los presos, con el martirio de su detención, pero a la vez mostrando dotes de “alta cultura” y de una total indiferencia: “También, al final, a todos nos deseaba buena suerte. ¿Te parece?, dije yo. Sí, a todos, sin excepción. Un poeta, dije. Una persona educada, sí, dijo Norberto” (40).

²⁷⁵ Nuevamente se visibiliza la constelación histórica entre nazismo y dictadura militar.

temática es el empleo de un patrón de destrucción²⁷⁶ íntegramente inscrito y enmarcado en el contexto histórico de la dictadura. En efecto, se evidencia la misma práctica llevada a cabo por el régimen dictatorial, cuya meta era la eliminación del “cáncer marxista”²⁷⁷, conformándose así el marco histórico idóneo para su erradicación total en la escena de Occidente: último estadio de la aventura revolucionaria en Latinoamérica. En este contexto se aprecia que la suplantación de la política atribuida al arte de vanguardia²⁷⁸ de las primeras décadas del siglo XX llega -transfiguradamente, como se verá- con las intervenciones de Wieder a su expresión extrema. La radicalización del arte de vanguardia, fuera ya de todo escenario ético-social, exhibe una interface oscura donde los roles de artista y militar se superponen y eclipsan recíprocamente.

El instante en que la práctica artística de Wieder alcanza su cénit fue en las aéreo-instalaciones perpetradas antes los mismos altos mandos del ejército: “para un público compuesto por altos oficiales y hombres de negocio acompañados de sus respectivas familias” (41). En esta ocasión la recepción pública era diferente, ya no estaba conformada por los prisioneros políticos, con lo que el sentido de su presentación cobra una significación distinta. En una de sus performances escribió en el cielo versos alusivos a nombres de mujeres, ante los que:

“los generales que lo observaban desde el palco de honor de la pista pensaron, supongo que legítimamente, que se trataba del nombre de sus novias, sus amigas o tal vez el alias de algunas putas de Talcahuano. Algunos de sus más íntimos, sin embargo, supieron que Wieder estaba nombrando, conjurando, a mujeres muertas. Pero estos últimos no sabían nada de poesía. O eso creían” (43).

En este episodio, la escritura aérea adopta otra semblanza. Wieder denuncia aquí a las mujeres asesinadas en la dictadura; víctimas entre las que, paradójicamente, se encontraban las hermanas Garmendía que él mismo había ultimado. El procedimiento narrativo ejecutado en este acto es precisamente el ocultamiento/develamiento de las atrocidades cometidas por el régimen. En esta instalación la operación de ciframiento es la misma utilizada por la “escena de avanzada” pero enrostrada directamente a los más altos generales del ejército. El maridaje semántico que encarnan las “acciones de arte” de Wieder configura un terreno *difuso* entre el arte y una simple práctica militar, ya que para los militares lo que hacía el piloto de la fuerza aérea: “no pasaba de ser una *exhibición peligrosa*, peligrosa en todos los sentidos, pero no poesía” (43) (cursiva en el original). Pues bien, al parecer lo aventurado era justamente lo contrario, lo que se pudiese denominar “poesía”, pues su riesgo, su peligrosidad, radicaba en

²⁷⁶ Como se mencionó en el análisis de “Los detectives salvajes” (ver nota 243).

²⁷⁷ Frase acuñada por Pinochet y los demás miembros de la junta militar chilena.

²⁷⁸ Ver Op, cit. Oyarzún, “Arte, vanguardia y vida”, 1999.

su posibilidad de “fijación” (o “inscripción” en un específico marco de sentido); pero el tema de fondo era que justamente esta condición no se podía determinar con certeza. En este sentido, la pregunta sobre lo qué es poesía queda en estas intervenciones como un trasfondo inaccesible. Más aún cuando el mismo Wieder les decía a los militares:

“que sí sabían, que sabían más que mucha gente, poetas y profesores, por ejemplo, la gente de los oasis o de los miserables desiertos immaculados, pero sus rufianes no lo entendían o en el mejor de los casos pensaban con indulgencia que el teniente les decía eso para burlarse” (43).

El grado de ambigüedad de estas aproximaciones tiene como función movilizar los sentidos históricos embrollados en el texto; desplazamientos que sitúan en el centro del análisis las nociones de “ruptura” y “marco histórico”. En una segunda oportunidad fechada expresamente: “Pero volvamos al origen, volvamos a Carlos Wieder y al año de gracia de 1974” (86), se realiza una segunda performance de escritura aérea en el aeródromo “Capitán Lindstrom”. Para ese entonces, la figura de Wieder había alcanzado gran reputación. Se pretendía en esa ocasión dejar demostrado que: “el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos” (86)²⁷⁹. Efectivamente, como se ha subrayado bastante, la relación entre la categoría de vanguardia y la determinación de los marcos históricos -y de sus susceptibles desplazamientos y desmarques- forma parte esencial del discurso histórico moderno. Es decir, la noción de ruptura está “autorizada” en el mismo diseño de la razón moderna²⁸⁰. Desde luego, toda obra de arte debe estar inserta en algún tipo de enmarcamiento o contextualización, expresándose así la función “marco del arte”²⁸¹. En el caso de las obras del CADA, que son el soporte referencial de las performances de Wieder, lo que se buscaba más bien era una “salida de marco”, una crítica radical al enmarque dictatorial, o sea, a la forma como el régimen recluía y segregaba tanto a los cuerpos como al orden del discurso²⁸². Así, este “fuera de marco” refería específicamente a la ruptura de todas las convenciones de los formatos canónicos, transgrediendo la lógica de control y vigilancia del encuadre autoritario de la dictadura, tanto a nivel territorial como ideológico²⁸³.

De acuerdo a estos planteamientos se puede observar con mayor atención la operación realizada por Wieder ante la élite militar. Su instalación aérea consistió en la escritura de diez

²⁷⁹ Es palpable en esta cita la alusión tácita a la “escena de avanzada” y al contexto histórico circunscrito a ella.

²⁸⁰ Ver nota 106.

²⁸¹ La función “marco del arte” expresa el “objeto” que es una obra de arte al estar inserta en algún tipo de enmarcamiento o contextualización que garantice sus posibilidades de sentido. Op. cit, Valderrama, *Modernismos historiográficos*, p. 52.

²⁸² Op. cit, Richard, *Una cita limítrofe...*, p. 45.

²⁸³ *Ibid*, p. 67.

versos o letanías sobre la muerte²⁸⁴. Aquí nuevamente la ambigüedad es evidente pues los versos exhiben por un lado una suerte de apología de la muerte, en total consonancia con los crímenes de la dictadura, pero por otro, revelan una denuncia de éstos, ya que finalmente la serie termina con la misma rúbrica del autor, Carlos Wieder, como si su performance fuese un acto de testificación o comparecencia. Durante esta instalación aérea una tormenta comenzó a acechar violentamente su puesta en escena. Las letras de los últimos versos se difuminaban dentro de un cúmulo de amenazantes nubes negras. En esta acción de arte, más que la búsqueda de un “fuera de marco”, de un horizonte liberado de la circulación discursiva de la dictadura, lo que se expresa, más bien, es un *abismamiento radical* del mismo marco histórico de la dictadura. Este hecho se simboliza en la misma obra de Wieder que, siguiendo la idealización vanguardista de una “poética del acontecimiento”²⁸⁵, es decir, una obra que sea puro presente, mera factualidad, se *disuelve* finalmente en los aires. Su disolución va semánticamente de la mano con su desaparición, complejizando así el estatus vanguardista de la ruptura. Efectivamente, lo fundamental que esta performance de Wieder representa, por ser él mismo un miembro de las fuerzas armadas, es una escenificación de la “ruptura” del mismo poder autoritario a través de la mediación conceptual del arte de vanguardia. Entonces, este abismamiento no apunta a ningún “afuera” de la historia (“salida de marco”), es decir, a una situación excepcional de ésta, sino a lo más *interior e inmanente* de aquélla²⁸⁶. En este sentido se deja leer esa disolución escenificada en la obra de Wieder como desaparecimiento: como la pretensión inmanente del marco histórico de la dictadura de “tragarse” (como un agujero negro) tanto a los disidentes/víctimas de la dictadura como a todo el contexto histórico resumido en el proyecto revolucionario previo. Ahora bien, ¿cómo se ilustra este rasgo específicamente en el texto?. Se observa que tras la convulsionada instalación aérea de Wieder -en los tormentosos cielos de Santiago- pareciese que lo que efectivamente se disuelve

²⁸⁴ En este procedimiento la analogía con la obra de Zurita es total (ver nota 271). La estructuración de los versos es la misma, sólo se intercambia el vocablo “Dios” por el término “muerte”. Evidentemente se expresa en esta paráfrasis uno de los gestos más irónicos de Bolaño con respecto a la obra de Zurita, ya que como se ha expuesto en algunas entrevistas, Bolaño criticaba ácidamente el tono mesiánico de este autor. Sin embargo, el contexto, el marco histórico en el cual se lleva a cabo esta parodia no deja de ser escalofriante, pues se condice con las violaciones de los derechos humanos cometidas por la dictadura. Los versos que escribe Wieder en el aire son: “La muerte es amistad / La muerte es Chile / La muerte es responsabilidad / La muerte es amor / La muerte es crecimiento / La muerte es comunión / La muerte es limpieza / La muerte es mi corazón / La muerte es resurrección / Toma mi muerte / Carlos Wieder” (89-91)

²⁸⁵ Esta “poética del acontecimiento” da cuenta de la dimensión efímera, de las discontinuidades, de las acciones relámpago que el orden de los signos podía ejecutar si se pensaba en su faceta ahistoricistamente, aquella donde los signos pueden “estallar” buscando las fisuras, las brechas del devenir histórico, apelando siempre a una dimensión *situada* de la experiencia artística. Op. cit, Richard, Destrucción, reconstrucción y desconstrucción, p. 63.

²⁸⁶ En el último apartado de este capítulo se examinará con más detalle los alcances que esta noción adquiere dentro del proceso de rehistorización propuesto por esta presentación.

no sólo fuese su obra en el cielo, sino que toda la realidad histórica de esos años en la década del 70’:

“Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no. Puede que los generales de la Fuerza Aérea Chilena no llevaran a sus mujeres. Puede que en el aeródromo Capitán Lindstrom jamás se hubiera escenificado un recital de poesía aérea. Tal vez Wieder escribió su poema en el cielo de Santiago sin pedir permiso a nadie, sin avisar a nadie, aunque esto es más improbable. Tal vez aquel día ni siquiera llovió sobre Santiago (...) Pero tal vez todo ocurrió de otra manera” (92).

Pareciese en esta cita que no sólo la condición conjetural del discurso se hace nuevamente presente, sino también el *montaje y simulación* que el mismo marco histórico dictatorial conllevaba en sí como su núcleo ominoso. Simulación o camuflaje asociados justamente al ocultamiento y a la manipulación de los acontecimientos provenientes del manejo o administración de la “ruptura”. Para avanzar en esta interpretación se deben aportar algunos elementos adicionales.

La última exposición artística de Wieder presenta una faceta diferente. En vez de escrituras aéreas se trata de una exposición fotográfica. Se aprecia en este punto un viraje con respecto a las instalaciones precedentes. En vez de ser una presentación a espacio abierto en un lenguaje cifrado, se asiste ahora a una exposición fotográfica en un lugar privado, en el apartamento de un amigo de Wieder, usando un “lenguaje” totalmente desnudo. El rol de la fotografía no fue un mero dato accesorio en el contexto de la dictadura militar²⁸⁷. Su función fue determinante como objetividad documental. En primer término, la fotografía fue el medio utilizado en la identificación y control represivo de los individuos. Sin embargo, su función deíctica²⁸⁸ también fue el soporte de la denuncia al presentarse como el “lugar del crimen”²⁸⁹. Estas premisas contextualizan el terreno en el que se puede dimensionar la nueva puesta en escena de Wieder. Todo lo que se narra acerca de esta exposición fotográfica proviene del testimonio documental de uno de los asistentes a esa velada, el teniente Muñoz Cano. La exposición consistía en un set de fotos de mujeres asesinadas:

“Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que se deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea” (97).

²⁸⁷ La función de la fotografía toma en este contexto como sustrato las reflexiones de Benjamin sobre el desmenuzamiento de la identidad y sobre el establecimiento de una última trinchera en el rostro humano donde es posible aún la autenticidad. Asimismo, este medio encarnaba el lugar de la alegoría benjaminiana en el proceso de reinscripción de las huellas en una nueva esfera significativa. Ver Richard, Nelly: “Roturas, memorias y discontinuidades” en: La insubordinación de los signos. Editorial Cuarto propio. Santiago, 2000.

²⁸⁸ Ver Dubois, Philippe: El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción. Paidós. 1986

²⁸⁹ Op. cit, Richard, Roturas, memorias y discontinuidades, p. 22.

Aquí obviamente el cariz de esta instalación “artística” es totalmente diferente. Aunque en el texto se mencione que las fotos siguen:

“una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semajan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber nostalgia y melancolía en esas fotos?)” (97) (cursivas en el original).

Se debe reparar en que en estas descripciones se muestran “desnudamente” asesinatos. De acuerdo a esta evidencia, si a esta “unidad de estilo”, por muy burda y macabra que sea, se puede denominar “arte”, sólo sería concibiéndolo como la mera *superposición* sobre lo criminal. En este caso no existe suplantación sino lisa y llanamente filtración, es decir, el arte operaría como una criba o cedazo para traslucir lo criminal. Sin embargo, en este pasaje, irónicamente, se aventura aún más con la categoría de vanguardia, hasta sus últimas contorsiones, al sostener que el “nuevo arte” de Wieder: “se trataba de poesía visual, experimental, quintaesencia, arte puro” (87). En este mismo contexto, no se puede tampoco desatender que la operación realizada en esta exposición fotográfica igualmente se nutre de una tradición artística donde las mismas posvanguardias fueron seducidas por la imagen vejada del cuerpo femenino²⁹⁰. Esta nueva fuente referencial se agrega a la encrucijada temática que escenifican las acciones de Wieder y que debe ser reconsiderada en los apartados siguientes.

²⁹⁰ Según Joaquín Manzi, la instalación fotográfica tiene su sustrato en el accionismo vienés, en cuyas performances se ponía en juego los límites del cuerpo del artista a través de situaciones extremas. También las “muñecas rotas” de Hans Belmar son en este sentido un referente destacable. Incluso, sostiene Manzi, influenciaron a Julio Cortázar en “Planta baja” de *Último Round* (1969) en donde: “se ofrece sin duda otra síntesis pertinente para rastrear el interés de la postvanguardia de fines de los sesenta y principios de los setenta por la muñeca fragmentada y el cuerpo femenino vejado”. Manzi, Joaquín: “La proyección del secreto. Imagen y enigma en la obra de Roberto Bolaño” en: Roberto Bolaño una literatura infinita. Centre de Recherches Latino-américaines/archivos (Université de Poitiers –CNRS). 2005. p. 74. Evidentemente que existe una diferencia sideral entre muñecas rotas y mujeres de carne y hueso asesinadas, sin embargo, en este episodio se matiza un poco al describir a éstas como supuestos maniqués. Ahora bien, esta fascinación por la imagen violentada de la mujer tiene larga data. Ya desde fines del siglo XIX, tanto la literatura como la plástica mostraban imágenes: “cloróticas, languidecentes y anémicas de mujeres martirizadas de párpados violáceos y moretones sanguinolentos”. González Alcantud, José A: El exotismo de las vanguardias artístico-literarias. Anthropos. Barcelona, 1989. p. 20. En este escenario, la mujer se vinculaba con la fatalidad, se la consideraba como enemiga del hombre en la medida que no lograrse su emancipación. Desde esta perspectiva se comprende que sólo la prostituta sea la amiga heterosexual del artista simbolista, paradójicamente donde ya existe un intercambio económico dentro del universo simbólico mercantilizado de la sociedad burguesa. Ibid, p. 24.

4.3.3 Política del camuflaje: entre lo militar y lo artístico

En la serie de “obras” expuestas por Wieder se puede apreciar que no existe una inamovilidad en su patrón de sentido. Si en las primeras obras se apuntaba a un nuevo génesis simbólico en la purificación de la historia chilena, conforme a la erradicación del pasado marxista reflejado en los prisioneros políticos, en las obras posteriores se observa cada vez más a un Wieder que, sin dejar de ser quien es y manteniéndose en cierta forma “inmutable”, comienza a “distanciarse” de horror que significaron los primeros años de la dictadura. En su figura, en la función que ella cumple en la obra, se observa una creciente denuncia de los crímenes perpetrados. Su distancia ya no es aquí la personificada en la imagen de su propia figura, como lo era en el caso del joven Ruiz-Tagle, sino más bien la del proceso histórico emergente en el contexto de la dictadura. Esta última disposición llega a su punto crítico con la exposición fotográfica mencionada, exhibida a un selecto grupo de oficiales del régimen militar. Sin embargo, al no ser esta exposición una manifestación pública sino sólo una reunión privada, lo que se retrata específicamente es un enrostramiento del horror de los crímenes *dentro* de los mismos oficiales del ejército, o sea, como se metaforizó, en el “abismo” del poder mismo. De aquí que la reacción de los comensales fuese bastante desconcertante:

“Nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconocíamos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos o de los idiotas” (98).

La oscilación entre reconocimiento y fijación de un contexto histórico para inscribir estos hechos adquiere un rol fundamental. De esta ambivalencia se desprende el desconcierto provocado, frente al cual la reacción no se hizo esperar. Se ejecutó raudamente un silenciamiento de todo lo ocurrido: “Uno de los tenientes, por indicación del capitán, confeccionó una lista con los nombres de todos los que habían asistido a la fiesta. Alguien recordó un juramento, otro se puso a hablar de discreción y del honor de los caballeros” (99). Con este procedimiento se hacía “vista gorda”, se ponía un marco de ocultamiento a todo lo ocurrido, evidentemente bajo amenaza explícita: “Estos señores, contestó el capitán, saben lo que les conviene (...) en el fondo, no había ocurrido nada” (100). Lo que sucedió después también era previsible: se incautó el material fotográfico de la exposición. En este sentido, el recurso que exhibe “Estrella distante” en este episodio es introducir las mismas prácticas aplicadas por el régimen contra sus opositores políticos en el *interior* de la misma oficialidad.

Así, tanto la confección de la lista de concurrentes como la confiscación del material fotográfico no son más que el nítido reflejo de aquello.

Wieder, el poeta/criminal de apariencia inmutable y “ahistórica”, resulta ser, a causa de esta misma caracterización, el mejor vector para retratar el transcurso de los hechos históricos en un contexto político donde supuestamente las formas de representación, tanto políticas como artísticas, estaban devastadas. Sin embargo, en sus “acciones de arte” la función de representación surge desde “dentro” del mismo marco histórico dictatorial. De esta condición emerge tanto su permisividad o legitimidad como su inhabilitación o proscripción. En efecto, después de su conmovida exposición fotográfica recibe, por cierto, las severas consecuencias de su acto: “¿Estás arrestado?”, preguntó finalmente el dueño del departamento. Supongo que sí, dijo Wieder, de espaldas a todos, mirando las luces de Santiago” (101). Wieder, sin que el texto lo mencione explícitamente pero presumiblemente, será deportado. En todo caso, aunque esto no fuese así, su participación en el ambiente de las altas esferas militares quedaba totalmente clausurado, como asimismo, su promisorio carrera literaria²⁹¹.

Las ambigüedades de las acciones de Wieder permiten exhibir su rol de “comodín” (joker). Wieder es el victimario que, sin dejar de serlo, sin transformarse en lo más mínimo, pasa a ser simultáneamente la víctima. Ahora bien, este nuevo “estatus” está lejos -“distante”, habría que decir- de ser enteramente análogo al de las víctimas de la dictadura. En primer lugar porque Wieder, desprendiéndose justamente de su condición de comodín, se observa prácticamente imperturbable. Así, después de concluida su última irrupción “artística”, de la caída del “telón”, se observa a: “Carlos Wieder junto a la ventana, en perfecto estado, sosteniendo una copa de whisky en una mano que ciertamente no temblaba y mirando el paisaje nocturno” (102). Entonces, las ambivalencias mencionadas -que desde la sui generis función de victimario y víctima abarcan el espectro total de representación de los años más oscuros de la dictadura- sólo cobran sentido si se atienen a la disposición de los hechos

²⁹¹ Se menciona que Wieder había recibido elogiosos comentarios por parte de la crítica oficial comandada por Nicasio Ibacache, principal crítico literario del país, del más prestigioso periódico conservador chileno, “El Mercurio”. Como ha sido mencionado abiertamente por la crítica de Bolaño, la alusión referida aquí, al igual que en “Nocturno de Chile”, es la del influyente crítico chileno José Miguel Ibañez Langlois cuyo seudónimo es Ignacio Valente. En este dato nuevamente surge una precisa remisión histórica como fueron las elogiosas críticas que este personaje efectivamente realizó de la obra de Raul Zurita: soporte hipotextual de las acciones poéticas de Wieder. Como afirma Nelly Richard: “la ampliación de los soportes enunciativos que realiza la escritura de Zurita (...) tiene más bien el valor de una prolongación-continuación del sueño poético de imaginar un mundo sin restricciones materiales ni limitaciones prácticas: si el poeta puede ocupar el mundo como libro es porque -románticamente hablando- la imaginación no tiene fronteras, al menos dentro de la tradición del idealismo metafísico que consagró la lectura de esa obra en Chile por vía del diario El Mercurio”. Op. cit, Richard, Una cita limítrofe..., p. 52-53. En la obra se corrobora esta analogía: “En su columna semanal de El Mercurio Ibacache escribió una glosa sobre la peculiar poesía de Wieder. El texto en cuestión decía que nos encontrábamos (los lectores de Chile) ante el gran poeta de los nuevos tiempos” (45).

históricos que inscriben el marco histórico de la dictadura en función de los acontecimientos que serán conocidos en los años siguientes.

Después de la amonestación sufrida por Wieder, comienza la búsqueda de Bibiano O’Ryan y del narrador de las dispares pistas dejadas por él. Lo distintivo en ese sentido es que esta pesquisa se realiza a través de revistas literarias y de otros formatos alternativos en los que presuntamente se podrían traslucir las huellas de Wieder. De este modo, se efectúa un constante *camuflaje* de su persona, simulando así, dentro de los medios más estrafalarios, una de las principales estrategias militares de campaña como es el *mimetismo*. En la obra se afirma expresamente: “A partir de esa noche las noticias sobre Carlos Wieder son confusas, contradictorias, su figura aparece y desaparece” (103). Se debe destacar que este camuflaje o encubrimiento se realiza *a través del arte*; eso sí, de un arte sui generis -si se puede llamar así- que se mueve por los estratos marginales, por los sórdidos espacios contracanónicos de revistas literarias menores, como también de otros géneros no-literarios como los wargames o la pornografía. Bibiano y el narrador intentan seguir las pistas del “estilo Wieder”, como si ese rasgo formal pudiese ser una plausible medida para seguir denominando a sus prácticas como “artísticas”. De esta forma, el camuflaje de Wieder por los entresijos de diferentes publicaciones es también la expresión de una forma de exilio y clandestinidad. Nuevamente, ahora desde el seguimiento de las pistas de su persona, se expresa una ambivalencia donde el encubrimiento lleva aparejado una forma pasiva de denuncia. Se deriva de esta peculiar condición una concepción del arte en tanto espacio privilegiado para camuflarse y denunciar a la vez. El exilio y la clandestinidad se dan, paradójicamente, para el verdugo que adopta, en apariencia, las mismas prácticas que las víctimas de la represión dictatorial. “Paradójicamente”, se enfatiza, puesto que la mayoría de los violadores de derechos humanos en Chile permanecieron en el país, a diferencia, por ejemplo, de muchos prisioneros del nazismo que emprendieron la huida. Seguir las pistas de Wieder conlleva necesariamente el riesgo del engaño y la falsificación:

“Bibiano vuelve a hurgar entre los papeles de Wieder y llega a la conclusión de que algunos autores que en un principio consideró heterónimos de Wieder no lo son en absoluto: se trata de escritores reales, o de heterónimos, pero de otro, no de Wieder, y que o bien éste ha estado engañando a su padre con producciones que no le pertenecen o bien su padre se ha estado engañando a sí mismo con la obra de un extraño” (107).

El proceso de historización adosado a esta especie de “historia literaria marginal” establece un nexo entre los restos de brutalidad de la experiencia militar corporizada en Wieder y la “barbarie” de las manifestaciones artísticas con las que se le pretende

identificar²⁹². El caso es que en torno a Wieder, lo que se designa como “arte” se liga indisolublemente con el estatus del enigma, el acertijo y la estrategia: “los mensajes secretos de la literatura, la pintura, el teatro y el cine” (110). Incluso la misma crítica literaria instituida, que aún recordaba sus espectaculares intervenciones en el cielo chileno, se encuentra impedida de fijar la real significación encubierta tras la figura de Wieder:

“Tbacache, en la soledad de su estudio, intenta comprender, en un *tour de force* de su memoria, la voz, el espíritu de Wieder, su rostro entrevisto en una larga noche de charla telefónica, pero fracasa, y el fracaso además es estrepitoso y se hace notar en sus apuntes” (114) (cursiva en el original).

Justamente, lo que cuesta es *enmarcar* la poética de Wieder (y lo que todas sus acciones subyacentes representan), pues su rol se vincula más bien con una función de mediación de los acontecimientos históricos expuestos (a través de su desplazamiento y abismamiento en ellos). Y como en ese panorama histórico los hechos eran sumamente confusos, fundamentalmente por su constante manipulación y distorsión, análogamente la imagen de Wieder adopta la misma semblanza: “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” (117). Es en este sentido que Wieder, en esta parte del análisis de “Estrella distante”, siempre se pierde, permanentemente se está distanciando, ya que lo que subyace a su figura, a la imagen conceptual que prefigura, es el abismo emergente desde el mismo seno del poder militar de la dictadura, de su poder “desnudo”, de su estado de excepción; más precisamente, de las ambigüedades provocadas por su contradictoria “inscripción” histórica en la década de los 70’, y de cómo éstas pueden ser interpretados desde el escenario histórico de los 90’. Se

²⁹² Se utiliza en este pasaje con desparpajo la radicalización (y parodización) característica del arte de vanguardia en torno a los más bajos círculos artísticos y culturales. Sin embargo, la relación entre vanguardia y barbarie tiene una clara sustentación teórica (ver nota 243), asociada a la pérdida de la experiencia descrita por Benjamin; caldo de cultivo para la barbarie. Adorno llama también la atención sobre el peligro que detenta la vanguardia artística en su intento de reconciliar el arte con la vida, juzgándolo como una “peligrosa regresión de lo estético a lo bárbaro”. Op. cit, Huyssen, Después de la gran división, p. 67. Es patente, sin embargo, que Bolaño tematiza paródicamente estas relaciones, ya que con la descripción de los “escritores bárbaros” se lleva al extremo la ridiculización de una concepción peculiar de la vanguardia, donde esta caricaturización también refleja, entre líneas, un principio fundante del arte en su conjunto, incluso de su contraparte más “elevada”. Así, los “escritores bárbaros” intentan revolucionar radicalmente la literatura, pero paradójicamente, usando una noción de vanguardia completamente descontextualizada de su marco histórico, donde la fusión “arte-vida” no expresa de ningún modo la simbiosis “arte-experiencia histórica”, sino, en una forma totalmente paródica, la de una suerte de aleación “arte-fisiología”. Por cierto, no es irrelevante que este grupo de “escritores bárbaros” surjan precisamente en el París del 68’ sin tener ningún vínculo con las manifestaciones históricas de esa gran revuelta social. Por el contrario, totalmente a contrapelo, los escritores bárbaros se encerraban en habitaciones donde pudiesen vertir sus humores corporales sobre los clásicos de la literatura francesa. Esta experiencia descrita como “ritualística” buscaba paródicamente un acto de “humanización”, en el sentido de aterrizar la “espiritualidad” del arte culto en la materialidad y los desechos corporales, en un proceso que más bien simulaba una especie de “deshistorización” o “naturalización” de sus prácticas. Obviamente, la mofa aquí es total. Se encuentra como transfondo también una crítica al trillado lema de la “búsqueda de lo nuevo por lo nuevo” sin importar nada a cambio, llegando a las más grotescas (y a veces anodinas) prácticas imaginables.

puede concluir este apartado, fundamentado desde las políticas del camuflaje, remarcando una vez más el grado de inasibilidad de Wieder:

“Y en efecto, Bibiano (...) cuando enfrenta a Wieder se agarrota (...) intenta no parpadear para que su personaje (el piloto Carlos Wieder, el autodidacta 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” (117-118).

4.4 Postdictadura: historia entre olvido y memoria

4.4.1 Persistencia de la memoria frente al transformismo del olvido

La última parte de “Estrella distante” relata la búsqueda y encuentro de Carlos Wieder. El contexto histórico que se ofrece es totalmente distinto, correspondiente a la década de los 90’. Aludiendo al destino de Wieder, se observa que el panorama histórico había experimentando nacientes cambios: “Poco a poco se abre paso entre los círculos literarios chilenos la idea, en el fondo tranquilizadora pues los tiempos empiezan a cambiar, de que Carlos Wieder, en efecto, está *muerto*” (116) (cursiva en el original). En esta cita dos elementos se destacan llamativamente. Primero, la referencia a que los “tiempos empiezan a cambiar”, y segundo, la sensación “tranquilizadora” generada por la supuesta muerte de Wieder. Se evidencia así que una nueva época histórica ha hecho su estreno en la que los eventos del pasado se conciben como “incómodos” para los círculos oficiales que intentan llevar a cabo la misión, tras la caída del régimen militar, de la “vuelta a la democracia”.

Importantes reflexiones emergen en este nuevo escenario desde el cual se escribe la novela, resultando ser el punto de partida para el proceso de rehistorización efectuado en ella. Una primera aproximación plantea la compleja relación entre historia y memoria²⁹³. Ésta resulta ser, bajo escenarios complejos, traumáticos, un obstáculo inasimilable; desafiante de cualquier tipo de comprensión expedita y abarcadora de los hechos históricos²⁹⁴. La ya tradicional concepción moderna de la historia desplegada en la subsumisión temporal de los acontecimientos existentes, proyectados en un horizonte de sentido previamente trazado, entra en crisis tras los espinosos años de la dictadura militar. En concordancia con este trance, la dimensión de lo histórico, entendida como proyección de expectativas del discurso histórico moderno, se encuentra inválida para dar cumplimiento a los anhelos emancipadores de

²⁹³ Ricoeur traza toda una fenomenología de la relación entre memoria, historia y olvido: “El enigma inicial de la *eikon* (...) Transferido de la esfera de la memoria a la de la historia, llega a su culmen con la hermenéutica, en la que la representación del pasado aparece expuesta a la amenazas del olvido, pero también confiada a su custodia”. Op. cit, Ricoeur, La memoria, la historia, el olvido, p. 15. En este argumento se vislumbra un hecho medular acerca de lo exhibido en la historia de Wieder como espejo de lo vivenciado en el decurso histórico de los últimos años de la historia chilena.

²⁹⁴ En el escenario de la posdictadura chilena, esta situación fue intensamente problematizada por las diferentes esferas intelectuales y artísticas. Nelly Richard señala al respecto: “La vuelta chilena a la democracia armó una escenografía de discursos en torno al problema de la memoria en la que su figura es principalmente aludida como tensión entre olvidar (sepultar el pasado de los cuerpos sin sepultura: recubrir) y recordar (exhumar lo que tapa -vela- ese pasado: descubrir). Pero las vueltas de la memoria ocupan mecanismos mucho más retorcidos e imbricados que los consignados por esta dualidad de procedimientos contrarios”. Op. cit, Richard, Roturas, memorias y discontinuidades, p. 32.

tiempos pasados²⁹⁵. La resiliencia y elasticidad, los pliegues y despliegues, las dislocaciones y saltos disruptivos en la cronología histórica, hacen de la memoria, especialmente en el contexto postraumático de la posdictadura chilena, un instrumento reactivo a la subordinación característica de la concepción histórico-temporal hegemónica desarrollada en el curso de la modernidad²⁹⁶. Un elemento clave, presente en la relación entre las transformaciones de los marcos históricos de contextualización e inscripción y los vaivenes de la relación memoria-olvido, refiere a la alteración de la cosmovisión corriente del discurso histórico moderno asociada con la temporalización de la experiencia histórica en favor de su modalidad espacial. Aquí resuena el mismo giro observado en “Los detectives salvajes” aunque con una orientación distinta. En vez de expresar la espacialidad como apertura de una nueva topografía cultural (geopolítica), lo que se advierte en “Estrella distante” es el despliegue del vínculo entre *espacialidad y memoria*²⁹⁷. Ricoeur desarrolla con especial cuidado la condición de espacialización *subyacente* a la correspondencia entre memoria y olvido:

“En efecto, el olvido propone una nueva significación dada a la idea de profundidad que la fenomenología de la memoria tiende a identificar con la distancia, con la lejanía, según una fórmula horizontal de la profundidad; el olvido propone, en el plano existencial, algo como una situación abismal, realidad que intenta expresar la metáfora de la profundidad vertical”²⁹⁸.

²⁹⁵ Como afirma Herlinghaus: “en ese presente llamado post-dictadura (o “transición” en términos de la política oficial), ya no están al alcance las nociones que permitirían formular lo histórico según criterios de alternativa macrosocial o cumplimiento emancipador”. Herlinghaus, Hermann: “Sobre la ‘insubordinación’ de la memoria y sus narraciones críticas” en: Pensar en la posdictadura. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001. p. 57.

²⁹⁶ Herlinghaus, siguiendo a Osborne, afirma: “enfocar la problemática de la memoria en condiciones de post-dictadura chilena significa reencontrarse con la necesidad de una crítica clave de la modernidad: la crítica de la forma totalizadora a través de la cual un discurso hegemónico de modernidad ha estructurado el tiempo histórico”. Ibid, p. 62.

²⁹⁷ Herlinghaus, refiriéndose a los medios y soportes en los cuales opera la memoria, teniendo en mente las reflexiones de De Certeau y Ricoeur, menciona: “ ‘Espacialidad’ en términos de memoria remite, formulado con De Certeau y Ricoeur, a un desplazamiento: un supuesto espacio originario (de pertenencia, identidad o partida) es codificado o incluso imaginado por el camino de una reinscripción performativa (espacial diferente) en las tramas de la experiencia (traumática)”. Ibid, p. 66. En esta trama se observa que el potencial performativo intrínseco a la acción de la memoria está fundado en una noción de *desplazamiento*. Si esta idea se extrapola al escenario de la situación histórica, este “desplazamiento” se puede homologar al concepto de “desmarcamiento” desarrollado en pasajes anteriores. Como se analizará, la relación entre memoria y olvido implica siempre un nexo susceptible de “desmarcamiento”. La obra “Estrella distante” es esencialmente un claro ejemplo de esta práctica.

²⁹⁸ Op. cit, Ricoeur, La memoria, la historia, el olvido, p. 541. Cuando se habla aquí de “profundidad” se refiere al grado de penetración que los fenómenos de la memoria y el olvido conllevan en sí mismos asociados a su forma de manifestación. Habría que subrayar, si se siguen los planteamientos iniciales de Ricoeur sobre los pilares esenciales que la memoria adquiere desde los albores del pensamiento griego, que para Platón el elemento crucial para caracterizar a la memoria es la imagen (eikon). En su pensamiento metafísico, el fundamento esencial radica en la fidelidad que tiene la imagen, concebida como una impresión, de grabar una presencia ya inexistente, de copiar un primer acontecimiento verdadero. En su planteamiento no existe expresamente referencia a la presencia del tiempo, sino sólo a la técnica mimética que, según los ejemplos platónicos, tiene un evidente presupuesto *espacial*. De aquí que en su concepción, la memoria conviva “peligrosamente” con el simulacro, con el fantasma, siendo éste una manifestación de la imaginación, que es la zona en la cual reside la imagen, y por lo tanto, la potencialidad de la memoria. En el pensamiento aristotélico es donde se explicita la función propiamente temporalizadora de ésta.

Memoria y espacialización, distanciamiento y lejanía, marcos históricos y desmarcamientos, forman una constelación conceptual que orbita en torno a los hechos históricos encarnados en la figura de Carlos Wieder. Desde ya se puede advertir que el eje memoria/olvido representa, simbolizado magistralmente en “Estrella distante”, una dimensión *abismática* que, en una primera parte, se había consignado únicamente alrededor de la extravagante personalidad de Wieder. Como afirma la cita de Ricoeur, acecha a la historia de Chile de los últimos años un *olvido de orden abismal*. La profundidad de sentido que esta metáfora implica, lo insondable que conllevan las torsiones de los marcos históricos movilizados por la figura de Wieder, la forma de cómo su escenificación literaria puede desplegarse mostrando controvertidos universos de representación, serán temas abordados en las próximas líneas.

El quiebre epocal del marco histórico posdictatorial se entrevé, en un primer momento, alrededor del mismo protagonista. No quedan ya testimonios directos sobre su persona:

“El padre de Carlos Wieder, presumiblemente la única persona conocedora de su paradero, muere en 1990. Su nicho, que nadie visita, está en uno de los sectores más humildes del cementerio municipal de Valparaíso” (116).

El año 1990 estampa su rúbrica sobre el nuevo escenario inaugurado con la retirada del régimen militar. De los comentarios que los compañeros de armas dieron en defensa de Wieder, sobresale ya una mirada histórica sobre los hechos acaecidos en los años recientes:

“En las guerras internas los prisioneros son un estorbo. Ésta era la máxima que Wieder y algunos otros siguieron y ¿quién, en medio del terremoto de la historia, podía culparlo de haberse excedido en el cumplimiento del deber?” (118).

Después de la catástrofe, del “terremoto de la historia”, en un momento en el que toda la institucionalidad política zozobró en un prolongado estado de excepción²⁹⁹, emergen las justificaciones que tratan de blanquear los hechos; excusar los motivos de acción bajo el estandarte del deber y del estado de derecho³⁰⁰. Es en este marco histórico de tiempos movedizos, inestables, donde comienza a vislumbrarse una nueva escena política

²⁹⁹ Es importante resaltar que la noción de “estado de excepción” en este contexto es sólo una manifestación explícita, totalmente exteriorizada, de la figura jurídica que, como insinúa Benjamin y profundiza Agamben, resulta ser el fundamento más inherente y *oculto* de la regla discursiva de la modernidad, es decir, de la misma constitución del estado y de la ley -dentro del irresoluto estado de indefinición entre “hecho” y “derecho”, entre “presencia” y “representación”- como soportes esenciales del programa moderno.

³⁰⁰ Moulián, desde el prólogo de su libro “Chile anatomía de un mito” destaca esta paradójica, y por momentos, siniestra situación: “Aquellos que intervinieron o masacraron los cuerpos indefensos de otros, se comportaron como si existiera una moralidad en la práctica del sadismo impuesto a las víctimas, un uso de la crueldad justificada por el “bien común”: uso patriótico, humanista, cristiano”. Moulián, Tomás: Chile anatomía de un mito. Lom-Arcis. Santiago, 1997. p. 7. La prédica del “deber”, del “estado de derecho”, fue defendida por una cúpula social en la que los abusos cometidos pudieron convivir por muchos años, con una justificación intachable, alimentada, paradójicamente, por sus posturas ético-religiosas.

exteriorizada en dos ejes principales, totalmente conniventes entre sí, como son la negociación política de la verdad, la memoria y la justicia, y la implantación vertiginosa de un nuevo modelo económico-político³⁰¹. Efectivamente, la temática de un tiempo amnésico, de una ejecución activa del olvido, se menciona expresamente en la obra, máxime en el enjuiciamiento a los violadores de derechos humanos: “Ninguno de los juicios prospera. 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” (120). En esta cita se evidencia la agencia de una impunidad pactada por las trabas dejadas desde la dictadura y por el vistoso robustecimiento de la nueva realidad económico-política implementada. Este novel estatus político es el que generaba “los nuevos problemas del país”, puesto que tenía que seguir consolidándose la matriz de la ya emprendida “revolución capitalista”³⁰². La “amnesia colectiva” del “Chile que olvida”, institucionalizada a través de la ley de amnistía³⁰³, tenía por misión implantar el olvido forzado como una forma eficaz de despolitización de la sociedad³⁰⁴. En este sentido se debe entender la “compulsión al olvido” del Chile de la transición planteada por Moulián³⁰⁵. Sobre este precario cimiento comenzó a tranzarse la “transición” del retorno a la democracia. La “Concertación de Partidos por la Democracia”, coalición de gobierno que asumió el poder desde 1990, fue copartícipe de la impunidad del régimen anterior y de la impuesta amnesia histórica³⁰⁶. Estas relaciones se visualizan con claridad cuando se sostiene que el principio imperante en esos primeros años de posdictadura (como un lema cuasi “sagrado”) se basó en “la medida de lo posible”, donde una de sus prácticas más descaradas fue la transacción de verdad por justicia³⁰⁷. En la obra se

³⁰¹ Jon Beasley-Murray arguye, siguiendo a Moulián, que: “La importancia funcional del olvido dentro del neoliberalismo demanda por tanto no simplemente una sociología, sino también una perspectiva histórica que comprenda la transición democrática no como el nuevo comienzo o la pizarra en blanco que sus arquitectos proponen, sino dentro del contexto de, al menos, los últimos 30 años de la historia chilena”. Beasley-Murray Jon: “La constitución de la sociedad: Pinochet, Postdictadura y la multitud” en: Pensar en/la posdictadura. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001. p. 32.

³⁰² Op. cit, Moulián, Chile anatomía de un mito, p. 18.

³⁰³ Ley dictada para dejar exenta de juicios a las violaciones de derechos humanos cometidas en los primeros años de la dictadura. La temática de la “amnistía” es un tema gravitante en la reflexión sobre un olvido impuesto. Como sostiene Ricoeur: “la institución de la amnistía sólo puede responder a un deseo de terapia social de urgencia, bajo el signo de la utilidad, no de la verdad”. Op. cit, Ricoeur, La memoria, la historia, el olvido, p. 591. En el caso de la dictadura militar y de la institucionalidad posterior, la ley de amnistía fue simplemente un recurso de poder para negociar, justamente, la entrega del poder; una forma de impunidad legalizada donde la utilidad no estaba lejos, tras conocerse los motivos subterráneos que dinamizaban todo este escenario histórico, de la “utilitariedad”.

³⁰⁴ Brett Levinson menciona al respecto: “el recuerdo, la memoria de la censura y del terror, son claves para la “de-ideologización” de Chile”. Levinson, Brett: “Pos-transición y poética: el futuro de Chile actual” en: Pensar en/la posdictadura. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001. p. 45. Es decir, una específica forma de olvidar operó bajo la constante amenaza del recuerdo de la censura y del terror de los años pasados.

³⁰⁵ Op. cit Moulián, Chile anatomía de un mito, p. 31.

³⁰⁶ Op. cit, Beasley-Murray, La constitución de la sociedad..., p. 32.

³⁰⁷ Op. cit, Levinson, Pos-transición y poética..., p. 49.

muestra este acto cuando se menciona en relación a Wieder que: “En 1992 su nombre sale a relucir en una encuesta judicial sobre torturas y desapariciones. Es la primera vez que aparece públicamente ligado a temas extraliterarios” (116). En esta indagatoria se hace referencia a un hábito oficializado de los gobiernos de la transición de testificar tanto a las víctimas como también a los violadores de derechos humanos. Esta fue la manera como se negoció la verdad de los incidentes ocurridos en base a una tácita forma de impunidad. La pactación de todos estos hechos autoriza a Moulián a sostener que la transición chilena se presentó como una forma de transformismo, o sea, como un enmascaramiento de la supuesta transición, ya que las bases infraestructurales del nuevo escenario histórico estaban ya prefiguradas desde los cimientos impuestos por el mismo régimen dictatorial³⁰⁸. Bajo esta mirada de acontecimientos, hace su estreno en la obra la figura de Bolaño ahora no sólo como narrador, sino también como personaje encargado de buscar el paradero de Wieder junto al policía chileno Abel Romero: “Es entonces cuando aparece en escena Abel Romero y cuando vuelvo a aparecer en escena yo. Chile también nos ha olvidado” (121).

4.4.2 Revestir la impunidad con los ropajes de la “maravilla” del mercado

Abel Romero busca a Bolaño para rastrear el paradero de Wieder en España. Desde un comienzo se presente a este personaje como: “uno de los policías más famosos de la época de Allende” (121). Romero participó del gobierno de la Unidad Popular, siendo coronado por su labor policial: “recibió la Medalla al Valor de manos de Allende, la mayor satisfacción profesional de su vida” (124). Su entrada en escena representa la evocación del pasado socialista, como asimismo, la constatación de las radicales mutaciones sufridas por este proyecto en el nuevo contexto histórico de los 90’. Esa remembranza se expresa en sus conversaciones con Bolaño sobre el país del recuerdo: “la conversación versó sobre sus años en Chile, sobre el país que ambos recordábamos” (127). Los duros hechos históricos del pasado marcaron rotundamente el destino de Romero: “Tras el Golpe estuvo tres años presos y luego se marchó a París” (125). Aunque no se menciona explícitamente, se subentiende que Romero fue exiliado, permaneciendo largos años en el extranjero. De aquí que le mencioné a Bolaño sus deseos de retornar a su patria: “tenía planes para volver a Chile e iniciar una nueva vida” (125). Los planes de volver a Chile permiten visualizar la transformación

³⁰⁸ Ibid, p. 43.

experimentada por el país en las últimas décadas. Del fracaso de las utopías socialistas de la militancia de izquierda se llega a un nuevo imaginario conformado por el seductor estreno del mercado neoliberal. Paradigmáticamente, se observa que en la misma figura de Romero se materializa la despolitización del nuevo marco histórico mediado íntegramente por la preeminencia del mercado. En esta coyuntura se reconoce una crítica implícita a los militantes de izquierda entregados sin escrúpulos a la nueva situación epocal; pero principalmente a quienes, a diferencia de Romero, se quedaron en el país y fueron copartícipes directos de la gestación del consenso neoliberal³⁰⁹. Romero, desde la distancia del exilio, simplemente adopta el “nuevo aire” de los tiempos históricos caracterizados por el fracaso de la izquierda tradicional en el mundo entero³¹⁰. El “colapso de la política como ensayo emancipatorio”³¹¹ vivido por la sociedad chilena tras largos años de autoritarismo militar, se encuentra totalmente en resonancia con los cambios globales ocurridos en el mundo. En este escenario se inscribe el proyecto comercial que tenía en mente Romero al regresar a Chile. Las condiciones en su país eran propicias para llevar a cabo su empresa.

Con el espíritu del libre mercado, con la creciente campaña de emprendimiento empresarial fomentada por la nueva economía instaurada ya desde la última década militar, los augurios del nuevo Chile eran vistos con buenos ojos por los exiliados: “Todos volvían con la idea del negocio” (145). El libre mercado propiciaba un nuevo impulso al eslogan del progreso³¹², aunque ya ciertamente desmarcado de su condición republicana, de su dimensión ciudadana (garantizada por el estado social), puesto que el nuevo marco histórico post 90’ estaba completamente permeado por la hegemonía del consumo y por el rótulo de consumidores³¹³. El negocio planeado por Romero era una empresa de pompas fúnebres: “Me haré empresario de pompas fúnebres, dijo Romero, empezaré con algo chiquitito pero tengo confianza en progresar” (146). El exilio padecido por Romero, con el paso del tiempo, era considerado un “plus”, una plusvalía que había que explotar económicamente: “Y si uno ha vivido tantos años en el extranjero y tienes cosas para contar...En Chile se mueren por

³⁰⁹ Ibid, p. 42.

³¹⁰ Nelly Richard, refiriéndose específicamente a la izquierda chilena sostiene: “la configuración de nuevos escenarios sociales que acusaban la desintegración de los antiguos esquemas de representación ideológica y de estructuración partidaria, enfrentaron la izquierda chilena de los años de la dictadura a una crisis de envergadura: crisis histórico-política y teórica-programática a la vez, acentuada por el marco internacional de revisión crítica del marxismo histórico y por el fracaso de los ‘socialismos reales’ ”. Op. cit, Richard, *Destrucción, reconstrucción y desconstrucción*, p. 60.

³¹¹ Galende, Federico: “Postdictadura, esa palabra“ en: [Pensar en/la postdictadura](#). Editorial cuarto propio. Santiago, 2001. p. 147.

³¹² Levinson destaca: “El mercado neoliberal representa el progreso, si no la libertad por lo menos un paso hacia ella”. Op. cit, Levinson, *Pos-transición y poética...*, p. 45.

³¹³ Ver Ibid, p. 41; Op. cit, García-Canclini, *Consumidores y ciudadanos*, 1995.

cuestiones así” (147). El negocio estaba totalmente diseñado en el imaginario de Romero, acorde a la nueva sociedad emergente en los últimos años:

“el secreto está en proporcionar a la gente de pocos recursos un funeral digno (...) un entierro de burgueses para la pequeña burguesía y un entierro de pequeños burgueses para el proletariado, ahí está el secreto de todo, no sólo de las empresas de pompas fúnebres, ¡de la vida en general!” (146).

Aunque aún se trasluce en su jerga un residuo del lenguaje de clases del pasado, los principios del marketing son los sustentadores del nuevo panorama social basado en la simulación de clases, en la persuasión de la movilidad social según la etiqueta común de “consumidores”. El secreto de todo, según Romero, es la explotación económica del deseo aspiracional presente en las clases sociales, axioma pregonado por antonomasia desde los fundamentos del libre mercado.

Romero le cuenta a Bolaño una anécdota sobre un célebre caso policial resuelto por él en el pasado. Esta narración resulta ser una alegoría de la realidad chilena de las últimas décadas. La historia trata de un crimen cometido en Valparaíso por un ajuste de cuentas. El asesino, que vivía en la misma pensión de su víctima, decidió perpetrar el crimen clausurando por dentro las ventanas de la pieza del difunto, dejando como señuelo una pistola en su mano, para posteriormente esconderse dentro del armario y esperar estoicamente la llegada de los vecinos y de la policía. Cuando consiguientemente todos se aglomeraron en torno al cadáver, salió disimuladamente del ropero, mimetizándose dentro de la multitud como si nada hubiese ocurrido. Tras este relato, se menciona que la lógica usada por Romero para develar el crimen se basó en pensar que el asesino necesita: “revestir el crimen con los ropajes de la maravilla y de lo inverosímil” (123). Lo que se expresa básicamente con esta mención es la confusión entre un “afuera” y un “adentro”. Con esta alegórica analogía se ejemplifica nítidamente el radical fracaso de la política comprendida según su tradición republicana. Si la historia de Romero se coteja con la historia chilena de las últimas décadas, se observa que los que formaron parte de la vanguardia política antes del golpe, o sea los grupos revolucionarios que quisieron dar dignidad de ciudadanos a los sectores desplazados del pueblo, dada la injusticia social arrastrada por siglos, fueron los mismos que participaron en el maquillaje del fáctico sistema político de la dictadura. Este mismo modelo, teñido por el horror del crimen, fue “reformateado” dentro del nuevo marco histórico con el “ropaje” sugestivo del mercado, que en apariencia dejaba atrás la dura cara de la pobreza de las décadas pasadas: “en los años sesenta y setenta: casas pobres, descampados, quintas de recreo mal iluminadas” (125). Estos mismos ex militantes de la izquierda revolucionaria ahora se habían “travestidos” como los

gestores del nuevo consenso neoliberal³¹⁴. Así, los que formaron parte del ideario revolucionario son los mismos -habría que reconocer que siempre bajo una compleja y asimétrica negociación ante los remanentes fácticos de la dictadura y de la extrema derecha; pero negociación al fin y al cabo voluntariamente asumida- que después pregonaron las bondades del mercado, “revistiendo el crimen con los ropajes de la maravilla y de lo inverosímil”, como lo ilustra ejemplarmente el relato de Romero.

La hegemonía del mercado se estrenó así como la performance del consumo, de los immaculados centros comerciales que cambiaron la fisionomía de las ciudades y de la cada vez más accesible y seductora lógica de la oferta y la demanda. El mercado se ofreció de esta forma como el lugar común del consenso neoliberal, como una suerte de “sentido común” anulador de toda ideología³¹⁵, configurando la analogía de que: “el mercado llena el campo del sentido, y que el sentido es el campo del mercado”³¹⁶. De esta forma, los que antaño procuraron abrir un “afuera” de transformaciones sociales inéditas al alero del progreso revolucionario, pasaron a forma parte posteriormente de un “adentro” cuasi totalizador; de un nuevo *marco histórico omniabarcante* como fue el escenario legitimado por la transición a la democracia o postdictadura. Este nuevo marco histórico se caracteriza, a grandes rasgos, en que ya no es el mercado una parte de la sociedad sino la sociedad una parte del mercado. La paradoja más explícita de todas estas transformaciones recae precisamente en la figura de Romero y en el rubro de su pretendido negocio. Mientras en los años más duros de la dictadura la muerte fue un signo de amenaza latente, una frontera que acechaba a todos quienes vulneraran el estado de excepción impuesto, en los tiempos de la posdictadura era un nicho más, como tantos otros, de un posible emprendimiento empresarial, de una forma de inserción en el mercado laboral.

Queda aún una indicación enigmática en la obra que no se afirma expresamente, aunque sí se alude tácitamente, relacionada con el financista de la misión encomendada a Romero, alumbrando con este indicio los cruces existentes en los desplazamientos históricos aquí esbozados. Como se advirtió, Romero contrata a Bolaño para que siga las pistas literarias de Wieder y pueda, finalmente, en un cara a cara, reconocerlo. Bolaño se interesa curiosamente sobre quién financia el trabajo de Romero:

³¹⁴ De acuerdo a esta óptica, Galende afirma: “De este modo el inédito cultor pragmático de la izquierda desheredada, se comporta como el histérico que presenta el intercambio del mundo como un estado objetivo del cual él mismo tiene como forma de estar afuera *su propio estar adentro*” (cursivas en el original). Op. cit, Galende, Postdictadura, esa palabra, p. 148.

³¹⁵ De toda ideología foránea a la inmanencia ideológica del mercado mismo, que es la expresión de la ideología por antonomasia del capitalismo contemporáneo. Op. cit, Zizek, Bienvenidos al desierto de lo real, p. 7-8.

³¹⁶ Op. cit, Levinson, Pos-transición y poética..., p. 46.

“Mientras salíamos de Barcelona le pregunté quién era el que pagaba. Un compatriota, dijo Romero (...) ¿Paga mucho? (...) Bastante, es un compatriota que se ha hecho rico en los últimos años, suspiro, pero no en el extranjero, en Chile mismo, fíjese lo que es la vida, parece que en Chile hay bastante gente que se está haciendo rica” (145).

Siendo Romero un antiguo militante de izquierda, queda abierta la pregunta sobre quién pudiese tener interés, después de tantos años, de buscar a un impune criminal para ajusticiarlo. Obviamente, la respuesta queda irresuelta, sin embargo, los indicios señalados sugieren, provocativamente, que quizás alguno de los antiguos militantes de izquierda -aquellos mimetizados en el “adentro” del sistema impuesto por la revolución capitalista; enriquecidos en el “nuevo Chile”, denominado, desafortunadamente a decir verdad, como el “jaguar” de Latinoamérica, en referencia a uno de los países que había desarrollado con mayor eficacia las políticas neoliberales dentro del continente- pudiese ser el financista oculto tras la misión consignada a Romero³¹⁷. La lectura subterránea de este entramado, y que ha sido en parte ya referida, da cuenta del desplazamientos de los marcos históricos de los últimos años en Chile. El hecho de que se tenga que realizar un ajusticiamiento, más allá de su valoración moral, cuyo móvil está mediado por el dinero, como si fuese una transacción más dentro del mercado, es un rotundo síntoma del manifiesto contraste frente a la impunidad de la justicia chilena. Las disímiles corrientes subyacentes al devenir de los procesos históricos son indicios que se deben reexaminar detenidamente para tratar de dar una interpretación plausible al rol determinante que juega la figura de Wieder, finalmente, en todo esto. Este remate se intentará abordar en los comentarios restantes a “Estrella distante”.

³¹⁷ Esta hipótesis, aunque aventurada, no es tan descabellada, pues muchos de los miembros de antiguos grupos revolucionarios pasaron a ocupar cargos importantes en el estado y en las empresas concesionadas por éste, en muchos casos, de grandes firmas transnacionales. Otros ejercieron lobby en diferentes empresas consultoras que se adjudicaron la mayor parte de las licitaciones de los gobiernos de la coalición dirigente (La Concertación).

4.5 Historia distante: “estrella” perdida en la memoria

4.5.1 Golpe de estado: ¿“ruptura” de la tradición representacional?

Los efectos producidos por el golpe de estado de 1973 en la historia chilena han generado diferentes posturas críticas respecto al grado de “ruptura” asignado a este evento dentro de la tradición institucional del país. Entre las posiciones más destacadas, sobresale aquella mirada que concibe al golpe de estado como una dislocación radical del horizonte referencial transferido desde el pasado³¹⁸. En esta línea de interpretación, su manifestación más acabada comprende al golpe como el shock vanguardista por antonomasia³¹⁹. Lo que se expresa conceptualmente en este asunto es que la lógica contrainstitucional (contra-“institución arte”) característica del arte de vanguardia se encuentra intrínsecamente imposibilitada de realizar, con la dimensión y profundidad requerida, un acto o acontecimiento similar al ejecutado en el ataque aéreo del palacio de gobierno chileno en 1973 (“La moneda”). Las imágenes fílmicas que atestiguan este evento consuman en la “realidad”, paradójicamente, lo que hubiese sido el “sueño” de toda performance vanguardista en tanto superación de la representación por la presentación “desnuda”, esto es, por la “presencia” pura³²⁰. Lo significativo de este fenómeno es que no sindicaba para nada un

³¹⁸ Nelly Richard arguye en este sentido: “El paisaje del Chile post-golpe acusó la dislocación del horizonte referencial que el pasado y la tradición habían trazado como línea de continuidad histórica”. Op. cit, Richard. Roturas, memorias y discontinuidades, p. 24.

³¹⁹ Willy Thayer observa que: “La posibilidad de toda práctica contrainstitucional fue siniestramente realizada por el golpe como consumación ominosa de la voluntad de acontecimiento y anti-representacionalidad de la vanguardia”. Op. cit, Thayer, Vanguardia, dictadura, globalización, p. 252.

³²⁰ Este marco conceptual muestra cómo la incidencia de hechos históricos sobresalientes, especialmente aquellos registrados visualmente, refleja la contracara del arte cuando éstos logran con su espectacularidad romper el sistema institucional. Este rasgo es aplicable a hechos como el golpe de estado de 1973 en Chile, en referencia al bombardeo aéreo a “La moneda”, como asimismo, en los últimos años -con otra connotación obviamente-, al atentado a las Torres Gemelas en el World Trade Center. En este último ejemplo se examina un enfoque opuesto, visto desde el ángulo de la realidad virtual del mundo globalizado, en el que los acontecimientos mediatizados, como el atentado a las torres gemelas, quedan simplemente en la esfera ilusoria de la representación totalizadora, que es justamente la realidad virtualizada, en la que “lo real” (la “presencia desnuda”) no entra en la imagen sin que ésta antes, como sustrato fantasmático, no haya sido prefigurada por imágenes espectrales previas, cuya predeterminación modela una forma de “realidad” sin serlo en su total crudeza o “condición des-espectacularizada”. Op. cit, Zizek, Bienvenidos al desierto de lo real, p. 19. Sin embargo, el “espíritu” de las vanguardias, en el afán de superar cualquier forma de representación artística y convertirse en “presencia” pura, aún se inferió, en pleno siglo XXI, de las declaraciones dadas por Stockhausen con motivo del atentado a las torres gemelas. Para el compositor alemán: “Lo que hemos visto, y hemos de cambiar por completo nuestra manera de contemplar, es la mayor obra de arte jamás realizada: el hecho de que unos seres se preparen como locos para un solo acto durante años y lo ejecuten una vez y mueran en la ejecución hace que sea la mayor obra de arte jamás realizada. Yo no podría hacer algo similar. Los compositores no podemos hacer nada comparable» (ver: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stockhausen.htm>). Aunque posteriormente Stockhausen aclaró que sus comentarios fueron sacados de contexto, ya que él mencionaba la “mayor obra de arte de Lucifer” o sea del “ángel de la destrucción”, igualmente queda un irresoluble síntoma de

despropósito dentro de la historiografía del arte chileno de las últimas décadas. Las diferentes manifestaciones vanguardistas previas buscaron obstinadamente desde la década del 60 romper con las formas tradicionales de representación³²¹. Esta historización del proceso de instalación de la vanguardia en Chile es fundamental para situar las acciones artísticas de la “escena de avanzada”, dentro del contexto mismo de la dictadura militar, mencionadas en las secciones anteriores. Sólo así se puede comprender la relación que tiene el golpe de estado con la historización del arte de vanguardia chileno y ver la dimensión de sentido que conlleva la figura de Carlos Wieder en “Estrella distante”. De acuerdo a la proposición indicada anteriormente, el golpe de estado vendría a consumir simbólicamente, en la fractura de la institucionalidad republicana chilena, el objetivo consustancial a toda práctica vanguardista como es la anulación de la frontera entre arte y vida. Ahora bien, lo relevante de esta analogía es que el arte de vanguardia en Chile, previo al golpe de estado, concebía la ruptura frente a las instituciones artístico-burguesas como un reflejo o proyección de las instituciones político-estatales, posibilitando de tal suerte la inscripción histórica de los grupos populares marginados según el prisma político de izquierda.

La supuesta “ruptura” histórica expresada en el campo de la representación artística debe comparecer entonces igualmente dentro del proceso histórico general. La rehistorización personificada en la figura de Wieder permite indagar estas intrincadas relaciones. Precisamente, si la dictadura provocó la ruptura de la idea de totalidad y totalización, asentada en la base de la crítica vanguardista a la ideología del sistema artístico y social³²², las prácticas posteriores del arte de vanguardia, como las referidas al grupo CADA, sólo podían codificar lo *ya* realizado por el golpe mismo³²³. A causa del trauma y la desestabilización político-social producidos por el golpe, como efecto del shock en el cuerpo de la sociedad chilena, las operaciones del arte de vanguardia encontraron un marco histórico en el cual su objetivo primordial, a saber, la ruptura de la representación institucional del arte y la política, estaba totalmente vaciado de su inscripción histórica, y por tanto, de su posibilidad efectiva de realización. Debido a esta desfiguración se puede comprender mejor el descontexto y desmarque que, por ejemplo, experimentó el grupo CADA en los años siguientes al golpe del

lo que se expresa tras este complejo núcleo temático, como Thayer lo expuso anteriormente en relación al ataque aéreo contra “La moneda”.

³²¹ Se movían básicamente en torno a dos grandes direcciones. Una, orientada a la “geometrización de la vida”, en la que la geometría es concebida como una gramática trascendental de todas las cosas (grupo Rectángulo). Y otra, basada en la preeminencia de los objetos, en los que se anhela la voluntad de su presentación desnuda (grupo Signo). Op. cit, Thayer, Vanguardia, dictadura, globalización, p. 240-247.

³²² Op. cit Richard, Una cita limítrofe..., p. 39.

³²³ Op. cit, Thayer, Vanguardia, dictadura, globalización, p. 254.

73³²⁴. En este sentido, resulta importante cuestionar el rol que cumple la figura de Wieder en este panorama histórico, ya que por un lado se presenta como artista vanguardista, o sea, en franca relación crítica con las formas de representación (o de “ruptura” de éstas) impresas en el pasado, y por otro, como militar, materializa el nuevo escenario descrito, asociado con la “ruptura” ejercida por el golpe militar en la tradición republicana chilena. Fundamentalmente, teniendo estos dos vectores en consideración, habrá que observar lo que representa y cuestiona finalmente la figura de Wieder con su escenificación durante los años de la dictadura y en su posterior distanciamiento del panorama nacional.

Para disponer de los elementos necesarios ante las circunstancias descritas, se debe agregar el nexo entre lo que simbólicamente provoca el golpe de estado, en tanto shock vanguardista, y los diferentes marcos históricos de inscripción acontecidos entre las décadas de los 70’ y los 90’. Según Willy Thayer, el efecto producido por el golpe de estado conlleva la implantación de un *marco histórico cero* en el que la institucionalidad y representacionalidad llegaron a su condición mínima (por la ejecución *fáctica* de la dictadura), pero asimismo, permite la generación de un nuevo marco histórico como es el de la globalización local³²⁵. Este fenómeno también ha sido asociado estrechamente con la instauración del neoliberalismo a escala global³²⁶. La emergencia de los gérmenes de una forma de globalización constatada en el experimento neoliberal realizado en Chile, permite mostrar los desplazamientos de “placas tectónicas” experimentados en el transcurso de dos

³²⁴ Nelly Richard expone esta situación claramente: “Los trabajos del CADA desplegaron toda su potencia artística en medio de estas fracturas de contexto que obligaron a una reconceptualización de las relaciones entre arte, política y sociedad. El CADA es el primer ejemplo histórico de un arte chileno de vanguardia -como paradigma de un saturado compromiso entre *experimentalismo estético* y *radicalismo político*-, pero ese paradigma se arma estéticamente justo cuando se desarma su campo de referencias y aplicaciones crítico-sociales” (cursivas en el original). Op. cit, Richard, Una cita limítrofe..., p. 51. Esta cita remite precisamente a la descontextualización (o desmarque) que el CADA enfrenta en el nuevo marco referencial post golpe.

³²⁵ Al respecto, Thayer afirma: “La institucionalidad y representacionalidad, hasta el 79, ha sido conducida al grado cero por la emergencia siniestra -vía Golpe y autoritarismo- de la globalización local, que desploma no sólo la representacionalidad en curso, sino la posibilidad de toda representacionalidad moderna, en adelante”. Op. cit, Thayer, Vanguardia, dictadura, globalización, p. 252.

³²⁶ Como afirma Naomi Klein, a mediados de la década de los 70’, las enseñanzas de Milton Friedman encontraron cabida ejemplarmente en la dictadura militar chilena. El estado de shock generado por el golpe de estado propició las condiciones “ideales” para el establecimiento de un capitalismo extremo; base del neoliberalismo actual derivado de las doctrinas de la escuela de Chicago comandada por Friedman. Klein denomina “capitalismo catastrófico” a esta práctica que profita de los estados de shock, de los traumas colectivos, de los desastres histórico-naturales, con el objetivo de implementar una política económica radical (terapia del shock económico), mutiladora de todo paisaje socio-cultural en el asentamiento de la hegemonía absoluta de los paradigmas del libre mercado. Ver Klein, Naomi: *Die Shock-Strategie. Der Aufstieg des Katastrophen-Kapitalismus*. Fischer. Frankfurt am Main, 2007. p. 18-23. De esta forma, se puede establecer una correspondencia entre la condición de shock mencionada por Willy Thayer en relación a la crisis de las formas de representación dentro del marco histórico de la dictadura militar y el efecto de shock provocado por el golpe de estado en tanto promotor de un nuevo y voraz modelo económico, inaugurando así las condiciones necesarias para una nueva época histórica que, a partir de las década de los 90’, ha alcanzado una imposición a nivel planetario.

décadas. Según esta concepción es plausible pensar el nuevo marco histórico como aquel caracterizado por un *horizonte de inmanencia*³²⁷, a diferencia del horizonte de expectativas (trascendente) propio del discurso histórico moderno basado en su proyección anhelante de futuro, paradigmáticamente ejemplificado en este caso, tanto en el discurso republicano de la elite política como en el ámbito de la ideología revolucionaria (con sus diferencias radicales). En efecto, lo que se presenta a la mirada artística dentro de la historiografía del arte chileno como “marco histórico cero”, deja entrever, tras una lectura rehistorizadora, una realidad no tan simple ni esquemática. De esta complejidad se desprende la turbulencia subyacente al cruce de un enfoque basado en el arte, y a otro, en los acontecimientos históricos. En este sentido no se puede entender la globalización como un simple *novum*³²⁸, como el nacimiento enteramente inédito de una nueva realidad histórica. Esta reticencia cuestiona la idea reiterativa de considerar a la dictadura como una “ruptura” total, especialmente si se admite lo problemático de concebir a la tradición como un modo “continuidad” histórica³²⁹. Aunque son innegable los efectos traumáticos del golpe de estado, por lo menos para una parte considerable de la sociedad chilena, se requeriría una mirada más incisiva de esta disyuntiva para captar la complejidad de los elementos en juego. Más que una ruptura radical inauguradora de un nuevo marco histórico totalmente inédito, se pueden apreciar también otras formas de tematizar esta compleja encrucijada. Efectivamente, la dictadura puede concebirse ya sea como una “transición” entre la era del estado y la del mercado, o incluso

³²⁷ En el mundo de la globalización económica: “No podemos trascender la inmanencia de las mediaciones hacia la inmediatez de un contenido toda vez que el contenido mismo se ha revelado como fruto de la mediación. La autoexposición de la subjetividad como circulación cabal de sus recursos, genera un horizonte de inmanencia explícita en que la posibilidad de que la mediación entre en relación con su propia objetividad parece agotarse”. Op. cit, Thayer, Vanguardia, dictadura, globalización, p. 258. La mediación determinante del mundo moderno se basaba en la legitimidad de las formas de *representación* entre los discursos institucionales y las formas de vida social, donde en teoría debiesen radicarse las formas de control y regulación entre estado y sociedad civil. En el mundo abierto por la globalización, especialmente agudizado con la implantación del modelo económico neoliberal, la autosuficiencia del mercado se expresa precisamente por el debilitamiento de las representaciones, o sea, de las mediaciones necesarias para salvar un determinado “contenido”, un definido horizonte de expectativas; sólo así puede éste entenderse en base a su representación. Sin embargo, con la hegemonía del libre mercado, la privatización, desregulación y creciente recorte del gasto fiscal, adquiere la circulación de productos una suerte de inmanencia donde cualquier tipo de contenido se encuentra totalmente dependiente de sus forma de mediación, adoptando finalmente la mera forma de su circulación.

³²⁸ Op. cit, Thayer, Vanguardia, dictadura, globalización, p. 253.

³²⁹ Nelly Richard, por su parte, asiente a esta forma de continuidad al afirmar que: “El golpe militar no sólo destruyó, materialmente, la regularidad del orden social y político que sustentaba la tradición democrática en Chile (...) La fuerza de irrupción y disrupción del golpe militar trastocó el desarrollo lineal de la continuidad histórica así como la racionalidad misma de la historia: sus encadenamientos lógicos y sus pactos de comprensión”. Richard, Nelly: “Las marcas del destroz y su reconjugación en plural” en: Pensar en/la posdictadura. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001. p. 103.

más, como la invisibilización (pero para nada anulación) del estado en el escenario dominado por el modelo neoliberal³³⁰.

4.5.2 Wieder y el retorno del poder militar

Considerando los diferentes factores entrelazados en esta compleja época histórica, se pueden seguir las directrices de rehistorización sustentadas en la figura de Carlos Wieder. En primer término, se debe reparar en la utilización de este “militar/criminal/vanguardista” sin una atribución identitaria específica, es decir, como si fuese un personaje de “carne y hueso”. Recién a partir de este enfoque se puede divisar su función mediadora por medio de la escenificación de los desplazamientos históricos de las últimas décadas del siglo XX, de acuerdo a una mirada crítica de la historia chilena en su conjunto. Este atributo es el que exterioriza la ambigüedad peculiar de Wieder. Por un lado aparece, en una primera instancia, caracterizado como un exponente del mal trascendental totalmente indiferente a la contingencia histórica. En este ámbito se exhiben sus primeras instalaciones aéreas dirigidas a los prisioneros políticos, con mensajes cifrados que aluden a la limpieza y purificación del

³³⁰ Willy Thayer no concibe a la dictadura como una “ruptura” y a la “vuelta a la democracia” como una “transición” (que ha sido el discurso oficial de estos dos periodos históricos), sino que examina a la misma dictadura como la transición entre una época marcada por el estado y otra por el mercado. Carlos Casanova, desplegando las ideas del libro de Thayer “La crisis no moderna de la universidad moderna”, menciona: “Thayer sostiene la tesis de que el escenario en donde se realiza la transición epocal no es el gobierno de la concertación sino el régimen de gobierno de la dictadura militar (...) el Estado moderno se autodisuelve definitivamente en la lógica global del mercado transnacional y post-estatal. Algunos de estos elementos de transformación (...) son la disolución del “contrato social”, la “lucha de clases”, los “sistemas políticos de representación”, el “Estado”, como *sujetos* del capitalismo, en meros *efectos* del capital” (cursiva en el original). Casanova, Carlos: “Hay que hablar. Testimonio de un olvido y política de la desaparición” en: Pensar en/la posdictadura. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001. p. 165. Siguiendo el segundo postulado posible, el de la invisibilización del estado en el escenario del neoliberalismo, el “caso Pinochet”, o sea, la detención de Pinochet en Londres por la justicia británica en el año 1998, mostró que el fundamento estatal seguía legítimo y vigente a la hora de argumentar “razones de estado”, por parte de la defensa chilena, para mantener la “institucionalidad” del régimen posdictatorial amenazado por el enjuiciamiento de Pinochet en el extranjero. En este sentido, el gobierno democrático que había completado la implantación del modelo neoliberal, pone todo el aparato estatal en defensa de la legitimación de su soberanía nacional a la hora de aplicar justicia a sus conciudadanos, aunque hayan estado involucrados en atroces violaciones de los derechos humanos. Así, se observa que: “en el neoliberalismo el Estado es curiosamente silencioso y por esta razón, si no otra, puede imaginarse que ha desaparecido. Esto sin embargo no quiere decir necesariamente que carece de legitimación: su silencio inexcusable, el hecho de que avanza sin decirlo, provee más bien una nueva forma de legitimidad”. Op. cit, Beasley-Murray, La constitución de la sociedad..., p. 31. Estas argumentaciones, que pueden ser susceptibles de múltiples críticas y reparos, ponen de todos modos un punto central en tela de juicio vinculado directamente con lo que representa Wieder en la obra (cuestionándolo en su escenificación ficcional), a saber, el resguardo del *poder institucional* encarnado por antonomasia en las fuerzas armadas, en los militares; más específicamente, cómo la institucionalidad, tanto su generación como su supuesta “ruptura”, depende del rol protagónico que las instituciones armadas han tenido a lo largo de la historia chilena.

pasado marxista. En esta instancia se ejemplifica su supuesta inhumanidad, su estar “fuera de todo”, o sea, la metaforización misma de la distancia. Bajo esta óptica, Wieder simbolizaría lo incomprensible: una expresión de la violencia como si no perteneciese a la historia, como si estuviese “fuera” de ella³³¹. Este rasgo refuerza el nexo entre una condición de “ruptura” histórica y un estar “fuera” de ella. La “ruptura” en este caso debe ser pensada como una brecha o un paréntesis ajeno a la historia o, en otras palabras, fuera de su posibilidad de comprensión. Ciertamente se expresa en este argumento una de las connotaciones que, en una primera lectura, porta Wieder. Sin embargo, por otro lado, trascendiendo esta primera acepción, su figura representa, a partir del nuevo estatus asignado a sus performances frente a los altos mandos militares, en su ambivalente carácter de ocultamiento y denuncia, una nueva directriz de sentido que se va a explayar hasta las próximas décadas, específicamente hasta la década de los 90’, cuando es finalmente encontrado. Esta extensión a través de diferentes marcos históricos de inscripción propone en última instancia que la comprensión de la crueldad y la barbarie debe ser abarcada como un componente interno de los procesos históricos, esto es, como un concreto “adentro” que no favorece el pensamiento de la ruptura en tanto “afuera” de la historia³³². De acuerdo a este planteamiento, la acción denunciatoria expuesta ante la cúpula militar tiene como consecuencia su expatriación, y con esto, la posibilidad de encarnar un pequeño fragmento de la historia que, independiente del paso del tiempo y de la ubicación geográfica, está siempre apuntando, como una mediación crítica, en dirección a las radicales transformaciones experimentadas en el Chile dictatorial y proyectadas hacia el retorno de la democracia.

La etimología de “Wieder”, el seudónimo de Ruiz-Tagle cuando entra en escena en la obra³³³, refleja una serie de alusiones decisivas. En primer lugar se recalca la etimología alemana de su apodo asociada, en forma genérica en la misma obra, al significado de

³³¹ Herlinghaus sostiene: “la interpretación crítica de la “avanzada globalidad” en la que Chile fue brutalmente incorporado, exige un rotundo “antihistorismo” (traducimos el término alemán “Historismus” como “historismo”) para que sus tramas de violencia no se sitúen fuera de la historia, como una especie de “accidente en el camino”. Se trata de un presente cuyas tendencias desintegradoras reaparecen como condición de posibilidad de la *experiencia* histórica” (cursiva en el original). Op. cit, Herlinghaus, Sobre la ‘insubordinación’ de la memoria..., p. 58.

³³² Herlinghaus reflexiona en este punto acerca del libro “Chile anatomía de un mito” de Tomás Moulián. Ver Herlinghaus, Hermann: “Insubordinación de la memoria. Reflexión crítica e historicidad de la comprensión de la postdictadura chilena” en: Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 2004. p. 151. Se destaca del trabajo de Moulián su inclinación en favor de una *historicidad conflictiva* en la que la estrategia de re-narración juega un papel esencial en la desarticulación de las tramas lineales y continuas de comprensión de los fenómenos históricos.

³³³ Se presenta su entrada en escena como si Wieder efectuase una representación teatral: “Unas horas después Alberto Ruiz-Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta” (31).

“retorno”³³⁴. Se establece así una primera conexión con la reflexión psicoanalítica donde se concibe el “retorno” como el “retorno de lo inhibido”³³⁵. Pero más allá de una lectura psicoanalítica, la noción de “retorno” tiene otras connotaciones, como aquella vinculada a la etimología griega de “catástrofe”³³⁶. “Retorno” y “catástrofe” configuran de esta forma un universo conceptual en el que la figura de Wieder ocupa un lugar central. ¿Qué es lo que retorna? y ¿qué tipo de catástrofe se manifiesta? son preguntas que necesariamente abren un campo de reflexión sobre la forma de cómo la historia chilena ha sido configurada y cómo los movimientos de vanguardia, por ejemplo la “escena de avanzada”, han servido como puntales críticos insertos en los fundamentos mismos de aquélla.

Entonces, Wieder, poeta vanguardista y militar, en realidad no experimenta como artista el naufragio de la “escena de avanzada” en la catástrofe del sentido³³⁷, en relación a la inmovilidad o interrupción de éste basada en el colapso radical del universo de representación, sino que como militar, como ejecutante del poder mismo -del poder “institucional” fáctico-, lo que encarna es, por el contrario, la “*representación total*” del poder, esto es, la ejecución de la (re)presentación misma de éste. Se puede observar así entonces, que si la representación se totaliza se anula como tal y se desnuda como mera *presentación*, perdiendo su rasgo definidor en la eliminación de sus posibles marcos de inscripción que son los soportes fundamentales para “fijar” o contextualizar cualquier tipo de representación. De este modo, esta *ilusoria performance* remite, siguiendo a Lacan, lo irrepresentable, lo que aquí se exhibe como lo abismático por antonomasia del poder: “localizado” entre el “re” de “representación” y la presentación misma. De este complejo estatus deriva el carácter ambivalente de artista/militar que atraviesa toda la obra, sugiriendo

³³⁴ Bibiano O’Ryan se refiere a la etimología alemana de la palabra “wieder”: “Wieder, 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” (50).

³³⁵ Ricoeur sostiene, siguiendo a Freud, que el “retorno de lo inhibido” se encuentra siempre enmascarado por síntomas, por fenómenos de sustitución, que deben ser descifrados en el trabajo psicoanalítico. Este punto es crucial en la descripción realizada tanto de la persona como de las acciones poéticas escenificadas por Wieder, puesto que en todo su accionar se apela por el trabajo de *desciframiento*, como se destacó en referencia a su praxis vanguardista. Pero existe aún un elemento más significativo ligado a otra de las premisas cruciales del pensamiento freudiano: “una de las convicciones más fuertes de Freud: el pasado experimentado es indestructible”. Op. cit, Ricoeur, La memoria, la historia, el olvido, p. 578. Esta idea, como ya se puede apreciar, está en total concordancia con la problemática entre olvido y memoria representada en la figura de Carlos Wieder, y con el verdadero alcance de la “destrucción” en relación a la temática de la memoria.

³³⁶ Valderrama da cuenta de aquello: “no habría que olvidar que en griego la palabra *katastrophe* nombra la vuelta, el giro, el retorno” (cursiva en el original). Op. cit, Valderrama, Modernismos historiográficos, p. 89.

³³⁷ Thayer cita el documento de Flasco “Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad”: “la (escena de) *avanzada* emerge, pues, “en plena zona de catástrofe, cuando ha naufragado el sentido, debido al quiebre de todo sistema de referencias sociales y culturales que hasta 1973 articulaba para el sujeto social chileno el manejo de sus claves de realidad y pensamiento” (cursiva en el original). Op. cit, Thayer, Vanguardia, dictadura, globalización, p. 252.

en toda su ambigüedad la escenificación abismática del poder. “Abismo” entendido aquí como insondable “puesta en escena”, como paradójica “mise en abyme”. En consecuencia, Wieder no ejecuta últimamente una mera codificación de lo ya consumado por el golpe de estado³³⁸, sino que, en la fase de sus instalaciones aéreas, exhibe más bien una *continuidad sin fisuras* en el arte -vehículo paradigmático, justamente, de las potencialidades intrínsecas de la representación- de lo que fue ya realizado por el golpe militar en la política. En este caso, como se mencionó en los apartados anteriores, no existe realmente una suplantación de la política por parte del arte como leitmotiv de la vanguardia, al anhelar como meta la “ruptura” de la representación, pues toda forma de suplantación *sólo* puede efectuarse cuando se despliega precisamente una “ruptura” de aquella, de otro modo no tiene sentido tal premisa³³⁹. Wieder, en cambio, si se conserva la noción de suplantación o camuflaje en relación a su figura, lo que corporiza más bien es una especie de *suplantación del arte* en la política o praxis histórica. En este sentido, él “*es*” una continuidad en el “arte” (cuestionando radicalmente con este giro su propio estatus) de lo dispuesto por otros medios en la política. En este específico escenario conceptual se materializa cabalmente su *performance total* en tanto “ilusión de la ruptura” (“ilusoria performance”), cuya escenificación del “poder desnudo” (presencia “pura”) o “abismo del poder” sólo se logra comprender si éste se concibe únicamente bajo la legitimación de la representación, de la institucionalización, según la tradición eurocéntrica rematada en el pensamiento de Weber, donde el poder y la violencia se legitiman (institucionalizan) en el monopolio del estado. Por consiguiente, el “abismo del poder” pone en tela de juicio precisamente la idea de institucionalidad y de “estado de derecho”, según los dictámenes de la matriz liberal-occidental como instancia “positiva”, dejando entrever más bien que su génesis proviene de la *negatividad* de la ruptura o fractura institucional.

Por lo tanto, sólo ilusoriamente funciona la noción de “ruptura” asociada a la idea de purificación, limpieza y destrucción del pasado (performance de los versículos del génesis bíblico). En este caso, Wieder ejerce una *apropiación* de la historia al ser la *representación total* de su arte sólo una forma fáctica de manifestar su *presencia hegemónica* sin ningún tipo de contrapeso. Esta forma de apropiación, de pertenencia, no es algo peregrino. Wieder, en tanto símbolo del “retorno”, no encarna sólo un hecho aislado, una “ruptura” completamente ajena a la historia chilena, sino por el contrario, signa el “retorno” de los militares “dentro” de

³³⁸ Ver nota 319.

³³⁹ En este sentido, donde la “representación” es cobijada por excelencia como reservorio patrimonial es en la “institución arte”, o sea, ésta puede ser entendida específicamente como la custodia de la “función de representación” del arte.

la tradición institucional chilena, justamente poniendo en jaque esta dimensión “institucional”. Éstos, en el golpe de estado del 73’, no ejecutaron una operación totalmente inédita en la historia chilena (aunque llegase en esa ocasión a formas extremas), sino que reeditaron lo que ha sido su patrón fáctico de “inscripción” histórica. Efectivamente, las intervenciones militares, más que acontecimientos aislados de “ruptura” de la institucionalidad republicana, han sido, por el contrario, hechos *constitutivos* -con sus intromisiones sangrientas y asesinas- en la conformación de la historia republicana de Chile³⁴⁰. Estos antecedentes forman parte de “otra historia”: la historia que la historiografía oficial, cercana a las élites político-militares, nunca ha querido validar, manteniéndose siempre silenciada tras el velo impuesto por el discurso oficial del “respeto al orden” y del resguardo de la tradición institucional. Esta “otra historia” que ha tenido al “sujeto popular”, al pueblo, como lo reprimido, asignándole el apelativo de “anarquía” a cualquiera de sus manifestaciones en la escena pública de la historia nacional, fue el mismo estandarte de lucha por el que bregaron las vanguardias políticas en los 60’ y las vanguardias artísticas previas al golpe de estado del 73’. Sin embargo, lo que se reproduce en la figura de Wieder es el retorno de la presencia militar *generadora* del orden institucional que, tras la destrucción y asesinato del mismo pueblo en diferentes momentos de la historia de Chile, ha recibido el enmascaramiento de la institucionalidad republicana. Así, su “escenificación” más que ser un acto de ruptura es un paradójico y sui generis acto (obviamente velado) de continuidad y retorno, si se presta atención a este enfoque rehistorizador. La puesta en escena de esta problemática en el marco histórico de la dictadura y su desplazamiento hacia la posdictadura no es más que la última reedición de una antigua práctica. Es por este motivo que la búsqueda de Wieder en la década de los 90’ sea la expresión de un desmarcamiento histórico (fuera de ese espurio orden “institucional”); de un desplazamiento (distanciamiento) que adopta en la forma del olvido -montado por el “retorno a la democracia”- la signatura del silenciamiento.

³⁴⁰ En este punto, Gabriel Salazar, historiador chileno, destaca que en los momentos cruciales de la formación de la república, especialmente en la generación de sus constituciones políticas de 1833, 1925 y 1980, la participación activa de los militares, reprimiendo brutalmente a las clases populares portadoras, teóricamente, de la soberanía nacional, ha sido un hecho constitutivo en la formación del estado chileno. La élite política, coludida con el mando militar, han efectuado golpes de estado en los momentos álgidos de la historia de Chile, cuando el “pueblo” ha buscado expresar su soberanía, argumentando la defensa del “estado de derecho”; un estado de derecho no participativo, excluyente, hegemonizado por los grupos sociales detentadores del poder. Ver Salazar, Gabriel: En el nombre del poder constituyente (Chile, Siglo XXI). Lom. Santiago, 2011.

4.5.3 Espera “fuera” de la historia

Tras la pesquisa de Romero y el reconocimiento de Bolaño finalmente Wieder es detectado. Su vida transcurre en la rutina de sus visitas diarias a un bar de la costa brava española en el pueblo de Lloret. Romero confirma este antecedente: “Viene todos los días, dijo Romero, eso es seguro y hoy vendrá” (150). La figura de Wieder, en un bar con vista al mar, parecía como si estuviese petrificada, fuera del tiempo: “Nadie entraba al bar, nadie se movía, el tiempo parecía detenido” (151). Aparece descrito como si fuese una fotografía, una instantánea fuera del devenir de los acontecimientos susceptibles de historización. En este sentido, la *espera* de Wieder es la expresión singular de una forma de *distancia*. En efecto, es una espera histórica que se fenomeniza en la impresión de que todo estuviese congelado en esas ausentes horas de la tarde, como si el tiempo no lo afectase en la más mínimo: “el tiempo, en lo que a Wieder concernía, era como una roca” (154). Luego del reconocimiento de Bolaño, la impronta dejada por Wieder parecía completamente desfigurada, pero en realidad más que ser la apariencia de otra persona, de otra identidad, se subraya con este cambio la *sustracción* del pasado, la volatilización de éste: “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 Antártica para escribir un poema en el aire. Ni de lejos” (153). La imagen inmutable de Wieder simboliza, en el epílogo de la obra, la sustracción del contexto histórico en el cual fue afamado, en el que fue reconocido como una “estrella”. Así, el desmantelamiento de su pasado es la fuente de su desmarcamiento presente. En resonancia con este hecho, la distancia de esta “estrella distante” no es para nada una distancia espacial o física, aunque esté refugiado en otro continente, sino una forma de espera: un llamado paciente pero asimismo irremediable a la memoria. En este asunto se resume, como se ha advertido en líneas previas, el nexo entre espacialidad, acuñada en la noción de distancia, y memoria. En este caso, la memoria de los mismos culpables que, en el curso de la transición chilena de los 90’, fue negada sistemáticamente, cuidada celosamente de revelar información. De este modo, implícitamente se puede apreciar que la espera de Wieder es una espera histórica (aunque enteramente “desmarcada”), pues pareciese que él estoicamente sabe de su condena y simplemente espera a sus verdugos. En este sentido, espera histórica y justicia tejen un hondo, y por momentos, inexplicable vínculo. La dimensión ética de esta situación obviamente no refiere a su persona, pues claramente él como criminal es culpable, sino a todo un proceso histórico que en esas lejanas tierras españolas exterioriza una manera de estar “fuera del derecho” y del “nuevo” tiempo histórico, conduciendo de todos modos, a

contrapelo, irrefutablemente a su “ajusticiamiento”. En este punto, como se dijo, más que el móvil económico que lleva a Romero a buscar a Wieder para matarlo, se visibiliza contrapuestamente la insolvencia de la justicia chilena, de la élite política, del estado de derecho, de llevar a cabo la imperiosa tarea “ético-histórica” de hacer justicia, después de transcurridos tantos años de impunidad.

La espera de Wieder metaforiza en este sentido la ausencia más radical de un “horizonte de expectativas”; la anulación más categórica del programa histórico moderno con su discurso de progreso y esperanza futura. Aquí su remisión al retorno es sólo una imagen del pasado. Así, su figura es sólo remanencia, una manifestación cabal del “desmarque” histórico. El punto crucial y paradójico de este descontexto es que su supuesto “afuera” de la historia, su desmarque del tronco central de los hechos históricos en el paso de la dictadura a la posdictadura, no es más que el reflejo punzante del “adentro” más abismático de la historia chilena reciente, y por extensión, como se aludió, de la historia republicana en su conjunto. De aquí que su figura personal, como encarnación de una “estrella distante”, de una “estrella” poética que recibió las más elogiosas críticas en su momento, sea la metáfora para reflejar la estrella de la bandera chilena, o sea, del símbolo patrio por excelencia de la historia nacional. El epígrafe de la novela: “¿Qué estrella cae sin que nadie la mire? (William Faulkner)”, sugiere que para superar el anonimato de su caída se requiere de un observador, de un testigo, de un testimonio histórico. En la obra esta condición se consume paradójicamente con el crimen, exhibiendo como un epílogo trágico la manifestación extrema de la persistencia de la memoria, como forma de espera incombustible, desmarcada del “nuevo” discurso remaquillado del progreso -“postraumático”, unilateral y hegemónico- impuesto por el modelo neoliberal enarbolado por la cúpula política (conformada por ex miembros de la Unidad Popular, militares cómplices de violación de derechos humanos y políticos de los partidos tradicionales) del retorno a la democracia.

Por último, la distancia de Wieder refleja también la deshumanización del Chile de los 90'; el naufragio de un proceso histórico, concebido como tal, si se concede que nunca ha resuelto íntegramente la impunidad vergonzosa de los crímenes de la dictadura, ni tampoco hizo partícipe a la ciudadanía de las transformaciones vertiginosas e imponderables impuestas por el neoliberalismo y la incipiente globalización económica. Este reproche se refleja en los comentarios del narrador al verse protagonista de ese mismo proceso de zozobra:

“En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos (...) 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” (131).

El reflejo de un Wieder descontextualizado y desmarcado (distante) de las negociaciones y pactos de la escena posdictatorial, faculta una aguda reconsideración de las palabras del exordio de la obra: “una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma” (11). En este motivo, la explosión en sí misma, cuyas esquirlas llegan hasta nuestros días, resulta ser la escenificación abismática del último “acto” o “performance” de los militares en la historia chilena, protagonizando la trama de una realidad histórica que, paradójicamente, estableció una continuidad infraestructural en la llamada “gran transformación”³⁴¹, bajo una superestructura que, en el curso de una década, pasó por dos modelos ideológicos experimentales -un verdadero teatro vanguardista- tan disímiles como fueron: la “vía chilena al marxismo” y el neoliberalismo de Friedman.

En definitiva, la función mediadora asignada a Wieder como dispositivo crítico de la categoría de vanguardia, acepta pensar al arte, específicamente a la poesía, como aquella experiencia limítrofe del “sentido común”³⁴². En el caso de la obra de Bolaño, de la insoluble relación entre el discurso de la historia y del arte, paradigmáticamente espectacularizados en todos los giros narrativos concedidos al arte de vanguardia en “Estrella distante”. Así, entonces, sólo desde de un trabajo crítico que autorice a redimensionar la forma propia del arte y de la historia, entendida finalmente como una unidad indisoluble, como la exteriorización de un mismo proceso de historización y de los complejos virajes que la dimensión de *re-presentación* pone necesariamente en primer plano, puede visualizarse la interfase abismática propuesta por la obra de Bolaño en esa disyuntiva. Sólo de este modo se puede comprender mejor la metaforización exhibida en las nociones de “espejo y explosión” adjudicadas como rasgos medulares de “Estrella distante” en su mismo prólogo.

³⁴¹ La “gran transformación” plantea una continuidad histórica desde los años 60’ basada en el paso de una socialización avanzada (de los gobiernos de centro-izquierda) a una transformación capitalista (de la dictadura militar). Ver Martínez, Javier y Díaz, Alvaro: Chile: The Great Transformation. Broonkings Institute and United Nations Institute for Social Development. Washigton and Geneva, 1996. Citado por: Op. cit, Beasley-Murray, La constitución de la sociedad..., p. 33.

³⁴² Siguiendo el enfoque rehistorizador de Moulián que apela por un esfuerzo *poético* para indagar en las denominadas “*rupturas históricas*”, Levinson afirma: “la formación de un lenguaje y discurso que emergen después de haber agotado todo idioma convencional, paradigma, medida, representación. La poesía es la articulación de mi unión con el Otro, más allá pero presionándome, al cual la experiencia del límite ha empujado hacia mi persona. Frasear el límite del sujeto, del sentido común, es la poesía”. Op. cit, Levinson, Pos-transición y poética..., p. 53.

5. “2666”: esquila mortuoria de la Historia

5.1 Sinopsis del argumento

“2666” se compone de cinco partes que tienen como referente común el femicidio de Santa Teresa, ciudad mexicana fronteriza con los EEUU. En la primera parte, “La parte de los críticos”, se describe la vida de cuatro profesores de literatura alemana de diferentes universidades europeas. Todos ellos tienen en común: su extrema afición por la vida y obra del enigmático escritor alemán de posguerra Benno von Archimboldi. Según ciertas pistas que sugieren que Archimboldi presuntamente se encuentra en México, deciden viajar a Santa Teresa en busca de las huellas de su ídolo. En este lugar recibirán parcialmente información del grave escenario socio-político que caracteriza al femicidio. En la segunda parte, “La parte de Amalfitano”, se narra la historia del profesor chileno de filosofía, Amalfitano, quien después de residir largamente en España resuelve viajar a Santa Teresa junto a su hija. Dentro de sus inclinaciones literarias también se encuentra la obra de Archimboldi. En su estadía en Santa Teresa, Amalfitano será testigo del hostil ambiente que rodea a la ciudad, especialmente por las constantes amenazas que rondan a su hija. En la tercera parte de la obra, “La parte de Fate”, se cuenta la vida del periodista afroamericano Oscar Fate vinculado con las minorías negras de New York. Repentinamente Fate recibe una llamada para cubrir excepcionalmente un combate de box en Santa Teresa. Tras cruzar la frontera y relacionarse con los demás periodistas mexicanos, comienza a involucrarse en la compleja atmósfera que rodea a los crímenes. Finalmente, en la última parte de la novela, “La parte de Archimboldi”, se recaba información fundamental sobre la infancia y juventud de Archimboldi y su posterior alistamiento en el ejército nazi durante la segunda guerra mundial. Luego de una pormenorizada descripción de los diferentes escenarios bélicos en los que participó, se revelan claves esenciales de su formación como escritor. Un último pasaje de esta sección desnuda el vínculo familiar de Archimboldi con Klaus Hass. Éste se encuentra recluso en la cárcel de Santa Teresa acusado de participar en los crímenes. El último indicio que se entrega de Archimboldi apunta precisamente a su viaje a México.

5.2 De la academia a Santa Teresa: vía crucis de la crítica

5.2.1 Escenario epocal y habitus academicus

En este apartado se intentará examinar una forma de operación epistémica y un peculiar modo de comportamiento académico-social de los críticos europeos descritos en la “La parte de los críticos”. El eje central de esta exposición se orientará en tratar de comprender, a partir de las mismas prácticas y experiencias vividas por los críticos, el rol que desempeña Archimboldi en la obra para interpretar lo que subyacería a su viaje a México, especialmente en virtud del complejo nexo existente entre la vasta tradición eurocéntrica por él representada y la realidad periférica de Santa Teresa.

“La parte de los críticos” es la primera sección que compone “2666”, pero también es la parte de la novela que permite reunir un eje de sentido crucial que trasunta toda su trama y que se arrastra desde la Europa de la primera mitad del siglo XX, a través de la figura de Archimboldi, hasta el violento escenario del femicidio de Santa Teresa, símil de Ciudad Juárez, en la década de los 90’. En este capítulo se describe el proceso de formación y consolidación de cuatro críticos literarios; profesores de literatura alemana de diferentes universidades europeas. El vínculo que los congrega gira en torno a la enigmática figura del escritor alemán Benno von Archimboldi, quien es el objeto y motivo primordial de su quehacer académico. Éste se materializa principalmente alrededor de la traducción, la crítica literaria y la participación en diferentes seminarios y congresos internacionales especializados sobre literatura alemana, preferentemente enfocados en la obra y vida del mencionado escritor.

Durante el siglo XX la crítica literaria, en base a los diferentes aportes obtenidos de la teoría literaria, realizó modificaciones sustanciales en la forma de concebir el fenómeno literario. Traspasando los planteamientos filológicos, formalistas, estructuralistas, psicoanalistas, posestructuralistas, hasta llegar en las últimas décadas a los enfoques culturalistas y poscolonialistas -por nombrar sólo algunas de las corrientes más destacadas- se observa en esta parte de la obra una mirada peculiar sobre el trabajo de los críticos. Aunque en la obra se mencionen desde corrientes especializadas: “un código hiperespecializado, significado y significante en Archimboldi, texto, subtexto y paratexto, reconquista de la

territorialidad verbal y corporal” (29)³⁴³, hasta acercamientos meramente biográficos obsesionados en documentar hasta las más nimias huellas de la vida de un escritor: “muestrario facsimilar de papeles sueltos que vagamente atestiguaban el paso del divino marqués por una lavandería (...) Sade había existido, había lavado sus ropas y había comprado nuevas” (79), es evidente que existe un trasfondo abiertamente irónico que permea toda esta sección de la novela. En este contexto, considerando que lo que está en juego no se reduce sólo a la figura de Archimboldi, se hace patente que el fenómeno de la crítica no se restringe aquí sólo a su manifestación literaria, sino que resulta ser el cénit de una problemática más amplia que, tras los complejos hechos históricos que asolan al desierto de Sonora y luego del funesto escenario descrito alrededor de la segunda guerra mundial, devela una crisis profunda de las formas epistémicas con las que la modernidad occidental ha abordado la problemática histórica (descuidando la diversidad geopolítica); donde el arte y la literatura no han sido en este tema simples manifestaciones accesorias, sino, por el contrario, han cumplido un rol determinante en la gestación de esas formas de conocimiento y modelamiento de la realidad. En la década de los 90’, tras la consolidación inequívoca de la globalización como fenómeno de orden planetario, en el que las heterogéneas experiencias histórico-culturales del mundo vuelven a visibilizarse, aquellas formas epistémicas traslucen con mayor certidumbre sus aporías, desfases y evidentes limitaciones históricas.

Durante la década de los 90’, tras la caída del muro de Berlín y el fin de la férrea ideologización de la guerra fría, una serie de nuevas voces culturales y objetos de estudios saltan a la palestra. Los enfoques deconstructivistas, rehistoricizadores, feministas, poscoloniales, entre otros, surgieron con mucha más fuerza que en las décadas anteriores. Se exhibieron así nuevos campos del saber que estuvieron invisibilizados en los años previos por el manto político-ideológico que cubría todo el orbe, donde la trinchera de lucha estaba claramente confinada entre los defensores del modelo capitalista y los partidarios de la izquierda revolucionaria. Por lo tanto, las transformaciones emergentes propiciaron una fuerte despolitización -según la concepción tradicional referida- y un acrecentamiento de la museificación y archivización del saber³⁴⁴. Esta nueva plataforma dejó atrás a la que en su momento, a fines de los 60’, había sido designada como la “nueva crítica”, liderada en Francia por Roland Barthes. En ella se postulaba la igualación, en el plano del lenguaje, de la

³⁴³ Bolaño, Roberto: 2666. Anagrama. Barcelona, 2004. (sexta edición, 2005). Todas las citas de esta exposición están referidas a esta edición.

³⁴⁴ Ver Deotté, Jean-Louis: Catástrofe y olvido. La ruinas, Europa, el museo. Editorial cuarto propio. Santiago, 1998; también González-Echevarría, Roberto: Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana. Fondo de cultura económica. México, 2000.

actividad del escritor y del crítico³⁴⁵. Sin embargo, el patrón común que caracteriza el modus operandi de los críticos en “2666” se basa en su fascinación irrestricta en torno a la persona y obra de Archimboldi. En este sentido, se plasma un retorno a la fetichización biográfica del autor y de la obra, prescindiendo de las renombradas máximas de los 70’, como por ejemplo, la muerte de la obra y del autor³⁴⁶. Esta regresión fanática hacia estas categorías, supuestamente consideradas inconsistentes teóricamente, es un rasgo distintivo del escenario epocal de la década de los 90’ descrito en “la parte de los críticos”, bajo las llamativas figuras de Pelletier, Morini, Espinoza y Norton.

5.2.2 Fascinación por el fetiche vanguardista

Los críticos reflejan un comportamiento *sui generis* ante la fascinación provocada por la obra del escritor alemán. Tras la lectura de sus escritos, los académicos experimentan una especie de “conversión religiosa”. Pelletier, por ejemplo, cuando leyó por primera vez a Archimboldi: “se *convirtió* en un archimboldiano entusiasta y dio comienzo su *peregrinaje* en busca de más obras de dicho autor” (15)³⁴⁷. En el caso de Norton, la experiencia de su lectura llegó hasta los límites de la alucinación o el desvarío:

“La lectura de este último (el libro Bitzius) sí que la hizo salir corriendo (...) en el pasto del parque las oblicuas gotas de lluvia se deslizaban hacia abajo pero lo mismo hubiera significado que se deslizaran hacia arriba, después las oblicuas (gotas) se convertían en circulares (gotas) que eran tragadas por la tierra que sostenía el pasto (...) como si Norton en lugar de té aquella tarde hubiera bebido una infusión de peyote” (23).

Esta forma de atracción revela que tras la fetichización de la obra y del autor no sólo se manifiesta una comprensión intelectual de ella, sino también una penetrante apropiación afectiva, pulsional³⁴⁸.

³⁴⁵ Barthes afirma al respecto: “ahora el escritor y el crítico se reúnen en la misma difícil condición, frente al mismo objeto: el lenguaje”. Barthes, Roland: Crítica y verdad. Editorial Siglo XXI. Buenos aires, 1976. p. 48. Barthes critica en esta obra el denominado “verosímil crítico” de la “antigua crítica” depositado en la tradición, en los eruditos, en la opinión corriente, basado exclusivamente en las “evidencias” que la obra literaria presenta, que para Barthes no son más que recursos normativos que no penetran verdaderamente en el rasgo determinante de la literatura, como es su naturaleza simbólica, su plurivocidad semántica.

³⁴⁶ Como es archiconocido, la noción de “obra” es desplazada por la dimensión textual y la de autor por la de múltiples voces discursivas que atraviesan el entramado textual. Ver Rojo, Grínor: Diez Tesis sobre la crítica. Lom Santiago, 2001.

³⁴⁷ Cursivas nuestras. Es notorio que en esta cita no es azaroso el uso de las palabras “convertir” y “peregrinaje” para describir la actitud asumida por Pelletier frente a la obra de Archimboldi, como si fuese su interés intelectual una especie de vocación religiosa.

³⁴⁸ A este respecto se refiere Herlinghaus cuando arguye que los críticos en “2666” son prácticamente narcotizados frente a la figura de Archimboldi; sujetos a la acción del “pharmakon” en cuanto expresión de una

El enigma que rodea la atmósfera vinculada a Archimboldi ayuda a acrecentar esta condición de objeto de deseo: “luego hablaron de Benno von Archimboldi y de su vida de la que tan poco se sabía (...) sobre el secreto del paradero y de la vida del gran escritor” (27). El mismo Espinoza expuso un trabajo en un coloquio de literatura de posguerra que: “giró en torno al misterio que velaba la figura de Archimboldi, de quien virtualmente nadie, ni su editor, sabía nada” (30). Esta incógnita es evidentemente un detonador de la insaciable búsqueda de su misteriosa existencia, en la que se expresa una forma de “visceralidad” fuera de toda comprensión racional, como si el recurrente fracaso en su exploración académica no fuese más que la llave psiconalítica para intensificar la ausencia del objeto de deseo:

“la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morir de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos” (47).

La insuficiencia del trabajo reflexivo y la concomitante necesidad de posesión del objeto de deseo evidencian también el estado anímico en que se encuentra la vida de los críticos. Ellos encarnan uno de los rasgos sintomáticos teorizados en la década de los 90' por Lipovetsky en la denominada “era del vacío”³⁴⁹. En efecto, sus desplazamientos giraban en torno a herméticos círculos de expertos y alrededor de sus vidas solitarias. Desde este peculiar entorno se puede percibir en parte la seducción generada por la obra de Archimboldi. Sin embargo, una fuente más profunda de ésta proviene de un ambiente académico en que se fomenta el valor de lo exótico, de lo innovativo y provocativo, de la dimensión fronteriza de los objetos de investigación, donde la condición vanguardista de la obra de Archimboldi no podía no ser sino un factor gravitante para reforzar la fascinación provocada por su figura. La

dual manifestación vinculada tanto al hechizamiento como a la curación provocada por la figura del genio literario en sus vidas: “ “The Part About the Critics” seems to make the point that it is the “pharmakhon”, the desire to be both bewitched and cured by (the search for) the literary genius that works as the movens for the Western scholar -something that cannot be reduce to the metareflexive mind”. Herlinghaus, Hermann: “Placebo intellectuals in the Wake of Cosmopolitanism: A “pharmacological” Approach to Roberto Bolaño ’s novel 2666” en: *The global south 2011*, Indiana University Press. En este sentido, la figura “mítica” que encarna Archimboldi, especialmente tras la exacerbación de las categorías tradicionales de “aura”, “fama” y “apelación mítica”, no se expresa primeramente en el plano de su fuerza intelectual, sino más bien en el nivel de su dimensión afectiva. Así, se puede apreciar una lectura de su obra con tintes “farmacológicos”, en la que la figura mitificada del escritor opera como un *efecto placebo*, es decir, como una proyección cultural determinada por el despliegue de creencias y expectativas en torno a un objeto específico, construido en base a la proyección de estas premisas. Esta caracterización logra acuñar su sentido fundamentalmente a partir del escenario de la década de los 90', en el cual se patentiza una despolitización del trabajo académico y la emergencia de nuevas formas de seducción ligadas a la obtención de estatus y éxito profesional. Esta interpretación se condice totalmente con las críticas que Bolaño vierte también en “Los detectives salvajes”, dentro de los diferentes marcos históricos de inscripción de fines del siglo XX, como fue analizado en el capítulo de la obra aludida.

³⁴⁹ Lipovetsky sostiene, siguiendo las transformaciones sociológicas de la cultura posmoderna, que tras la pérdida de sentido de las grandes instituciones colectivas de la modernidad se produce un progresivo desarrollo del individualismo narcisista, en el que la expresión del hedonismo personal es un rasgo determinante de las nuevas conductas emergentes. Ver Lipovetsky, Gilles: La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Anagrama. Barcelona, 1996.

noción de “obra vanguardista” se convierte entonces en el único móvil concreto para tratar de sublimar la ausencia ocasionada por la no-figura del escritor. El peso de la originalidad de su objeto de investigación se condice proporcionalmente con el grado de fascinación e hipnotización engendrados por su figura. Pelletier se centra en una de sus ponencias justamente en: “la insularidad, en la ruptura que parecía ornar la totalidad de los libros de Archiboldi en relación con la tradición alemana” (29-30). No resulta sorprendente entonces que la seducción que desencadena la obra vanguardista, paradójicamente en un contexto posmoderno donde la crítica a la vanguardia ha sido central en tanto reexaminación del paradigma moderno, lleve a los críticos a desplazarse también al campo de las artes visuales³⁵⁰.

La apertura del campo del saber en las décadas de los 80’ y 90’, cuyos antecedentes provenían ya desde fines de los 50’ con la nueva forma de concebir la cultura por parte del “materialismo cultural” de los estudios culturalistas ingleses, fue influenciado intensamente por el debate posestructuralista, posmoderno y poscolonial. Además de la interdisciplinariedad de sus investigaciones, la noción de *diferencia* derridiana se constituyó en un emblema decisivo para cuestionar los tradicionales conceptos de clase, raza y género³⁵¹. Esta mención a la atmósfera teórica de los 90’ va a ser crucial para caracterizar el

³⁵⁰ En “La parte de los críticos” la noción de vanguardia permite mostrar una situación ambigua en el escenario posmoderno en el cual se desenvuelven los críticos (según su contexto histórico). Por un lado, sigue siendo un objeto de fascinación, cuya dimensión enigmática no deja de estimular el imaginario intelectual, y por otro, se inserta claramente en la crítica ya tradicional que Bürger augurara para el arte de “posvanguardia” en relación a su “recaída” en la “institución arte” y especialmente en el mundo de la comercialización artística. Este asunto se aprecia con la parodia exhibida en torno a la figura del artista visual Edwin Johns. Su “obra maestra”, considerada como: “el autorretrato más radical de los últimos años” (77), consistía en un cuadro: “de dos metros por uno (...) en cuyo centro, momificada, pendía la mano derecha del pintor” (76). El contexto que Bolaño describe aquí es muy significativo para caracterizar la atmósfera epocal de los 90’. La referencia a este artista evoca al grupo “Young British Artists” que a fines de los 80’, y principalmente en los 90’, ocuparon las viejas zonas obreras de Londres para montar sus talleres e instalaciones artísticas. Con esto, en primer lugar, se visualiza el cambio socio-arquitectónico apreciado en los 90’, en el que antiguas zonas obreras pasan a ser lugares para un “nuevo” arte vanguardista de “culto”. Los miembros del Young British Artists, cuya figura más renombrada ha sido Damien Hirst, utilizaban la vieja táctica del shock para mostrarse rebeldes, y asimismo, totalmente emprendedores, es decir, plenamente proactivos en la comercialización de sus obras. En el texto se menciona en alusión a la obra de Edwin Johns que: “Aunque los precios eran desorbitadamente altos, vendió toda la exposición”. Esta mención es pertinente, ya que no sólo Archiboldi fascinaba a los críticos sino que también, aunque en otro sentido, la figura de este artista visual que confiesa burdamente que su “afamado” autorretrato de la mano cortada había sido motivado simplemente por dinero. El concepto de “obra maestra”, que aquí se ironiza en extremo, será, como se verá en apartados siguientes, un tema significativo para comprender la tradición epistémica desde la cual emerge la figura de Archiboldi y la importancia que tiene toda esta temática al tratar de acercarse a la realidad expuesta en Santa Teresa.

³⁵¹ En el caso de los estudios poscoloniales, la obra de Spivak es una de las deudoras más reconocidas de la obra derridiana. Como se sabe, en su famoso texto “¿Puede hablar el subalterno?” se apoya en el pensamiento de Derrida para refutar la construcción de un sujeto homogéneo, al considerar que el *otro* no es más que la dimensión oculta del sujeto europeo, ya que para Derrida el *otro* es lo que el sujeto europeo deja fuera de sí mismo, su exclusión. Ver Spivak, Gayatri Chakravorty: “Can the subaltern speak?” en: Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. Williams, Patrick y Laura Chrisman (eds). A Reader: Hertfordshire: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1993. p. 66-111.

comportamiento de los críticos en “2666”. No se puede desatender que son afamados académicos de prestigiosas universidades europeas. En una escena ya bastante celebrada por la crítica bolañesca, Pelletier y Espinoza experimentan un “ataque” de violencia y brutalidad contra un taxista paquistaní. La pugna se propició por una supuesta “falta” del taxista al cuestionar la decencia y dignidad de Norton después de escuchar sus “liberales” argumentos sobre la necesidad de los celos. Luego de insultar a Norton con el apelativo de “puta”, recibió la orden de detener su vehículo. Acto seguido fue bajado del auto y golpeado en el suelo sin compasión por Espinoza y Pelletier. Mientras lo golpeaban violentamente lo insultaban con ofensas que aludían expresamente a su condición de paquistaní, a su raza y religión: “métete el islam por el culo (...) esta patada es por parte de las feministas de París (...) esta patada es de parte de las feministas de Nueva York” (103). Evidentemente que la paradoja de este episodio es total. En un contexto, como se dijo, abierto a las minorías, a las voces marginadas por la hegemonía del concepto de “hombre” eurocéntrico (trascendental, universal, sin particularismos), se trasluce aquí una ostensible incongruencia, en la que por un lado se defiende el feminismo (luego de los dichos del paquistaní contra Norton), pero por otro, se expresa la más salvaje violencia en contra de la *diferencia racial*³⁵². Es manifiesto que tras la primera mitad del siglo XX, en la que los ideales ilustrados de igualdad, fraternidad y libertad fueron banderas de luchas de la intelectualidad de filiación izquierdista o filocomunista, el giro antieurocéntrico de la segunda mitad del siglo veinte alimentado, por ejemplo desde la misma crítica europea, por la concepción historicista de la episteme foucaultiana sobre la relativización del saber, generó una nueva ideología política europea. Ésta lejos de exhibir una mera apertura democratizadora de los horizontes de sentido excluidos de otras latitudes del globo, testimonia una dimensión inmanente de la violencia moderna en un plano oculto de la “inconsciencia política” occidental, en la que el rol de los intelectuales, especialmente en este caso de los críticos literarios representantes de la tradición académica humanista deudora de la

³⁵² Evidentemente que el interés que ambos críticos tenían puesto en Norton, los lleva a emitir una apología sobre el feminismo que cuadra perfectamente con lo “políticamente correcto” que le correspondería a críticos supuestamente “liberales” de la talla de Espinoza y Pelletier, especialmente frente a una intelectual como Norton. Sin embargo, en favor de la defensa de Norton no escatiman esfuerzos en vengar el “agravio” cometido por el taxista, dejando en ese caso totalmente de lado otra de las máximas de lo “políticamente correcto” del discurso antieurocéntrico, a saber, la premisa del multiculturalismo. Es desde este ámbito entonces que vienen los llamados de atención de Norton para tratar de calmar el ataque: “pese a los gritos de Norton que decía que con violencia no se arreglaba nada, que, al contrario, este paquistaní después de la paliza iba a odiar aún más a los ingleses” (103). Norton, como inglesa que es, devela abiertamente en este conflicto un interés más bien práctico que una verdadera convicción “teórico-valórica”. Se habla en este episodio de lo “políticamente correcto” porque obviamente el comportamiento de los críticos desnuda una remanencia insubsumible de violencia racial que reedita el patrón de violencia colonial de la hegemonía cultural europea del pasado. Herlinghaus sostiene, en relación a este pasaje, que: “Bolaño goes beyond recasting those academics as violent perpetrators: he does more than expose how respectable and educated men can step into the abyss of punishing an “uncivilized” intruder, thus arriving at the verge of their humanistic habitus and directly meeting their colonial unconscious”. Op. cit, Herlinghaus, *Placebo intellectuals in the Wake of Cosmopolitanism...*, p. 115.

razón ilustrada, juega en favor de su conservación³⁵³. Esta naturaleza de la violencia alcanza peculiarmente los límites del éxtasis sexual, en el que no sólo se ven involucrados Espinoza y Pelletier, sino también, extrañamente, Norton:

“cuando cesaron de patearlo permanecieron unos segundos sumidos en la quietud más extraña de sus vidas. Era como si, por fin, hubieran hecho el *ménage à trois* con el que tanto habían fantaseado” (103) (cursiva en el original).

Esta analogía entre éxtasis y violencia exterioriza las mismas fuerzas pulsionales vertidas en torno a la seducción irracional ejercida por Archiboldi. Este rasgo no deja de ser relevante, ya que precisamente esta violencia intrínseca de una implícita -y por momentos, salvajemente explícita- superioridad epistémica se radicalizará y se pondrá sustancialmente en tela de juicio cuando los críticos europeos viajen a la violenta Santa Teresa en busca de Archiboldi³⁵⁴. Ciertamente esta encrucijada topográfica no es para nada accidental, sino por el contrario, totalmente primordial, constitutiva, como se examinará posteriormente.

El epílogo de este “lapsus” de agresión brutal contra el taxista paquistaní es bastante elocuente en relación a las máscaras existentes en el nivel superficial del discurso académico ilustrado del primer mundo. Así, luego de haber transcurrido algunos días del incidente, Pelletier y Espinoza se sienten poseídos por una sensación de culpa como denuncia de su “mala conciencia”: “Espinoza se preguntó si su comportamiento no revelaba lo que verdaderamente era, es decir un derechista xenófobo y violento” (110). Sin embargo, tras largas conversaciones telefónicas en las que reforzaron su “camaradería” (que habría que leer aquí también como complicidad), se refleja que ese sentimiento de culpa no es más que una apariencia, una simple desazón o prurito que rodea su mundo intelectual, cultivado, pero que en el fondo deja traslucir lisa y llanamente la confirmación de su modo de actuar:

“al cabo de unos minutos volvieron a lamentar el incidente, por más que en su fuero íntimo estuvieran convencidos de que el verdadero derechista y misógeno era el paquistaní, de que el violento era el paquistaní, de que el intolerante y mal educado era el paquistaní, de que el que se lo había buscado era el paquistaní, una y mil veces” (110).

Para terminar de ratificar su forma de comportamiento y desmitificar realmente su defensa de la causa femenina, estampada en sus vítores en favor del feminismo, Pelletier y Espinoza comenzaron a tener encuentros con putas: “la experiencia con las putas, algo nuevo en sus vidas, se repitió varias veces en distintas ciudades europeas y finalmente terminó por

³⁵³ Ibid, p. 106.

³⁵⁴ Herlinghaus sostiene, en relación a esta matriz epistémica, que la escritura de Bolaño: “from Hemispheric South becomes invested in the concerns of the Global South to the extent that it “delinks” a central epistemic matrix of “northern” intellectual identity fashioning from being self-evident, turning a positive cosmopolitan identity -even in the parameters of postcolonial imagination- obsolete” Ibid, p. 107.

instalarse en la cotidianidad de sus respectivas ciudades” (110). En esta conducta no se manifiesta más que otra forma atávica de violencia de género en el seno mismo de la tradición occidental, rasgo que no muestra precisamente el lado más culto y sofisticado de los críticos.

5.2.3 Experiencia y experticia como problema hermenéutico-cultural

Uno de los rasgos sobresalientes de los críticos era su férrea voluntad: “Aparte de Archimboldi una cosa tenían en común Morini, Pelletier y Espinoza. Los tres poseían una voluntad de hierro” (21). Además de la fascinación “visceral” y la seducción de lo exótico, la voluntad es la expresión consciente, plenamente racional, para poder destacarse en el mundo académico altamente competitivo de los últimos tiempos. Esta peculiar simbiosis entre “fascinación hipnótica” y “voluntad calculadora” actúa en ellos como el motor fundamental que los lleva, sinérgicamente, en la búsqueda incesante de sus objetivos propuestos. El escenario de despolitización de los 90’ generó que las academias universitarias progresivamente se centraran en sí mismas en el desarrollo vertiginoso de nuevas áreas del saber, de nuevas parcelas de conocimiento, donde el paradigma de la *experticia* se legitimó como su atributo esencial. En este sentido, por ejemplo, Pelletier ya desde su juventud se dedicó intensamente a la investigación académica de la obra de Archimboldi:

“Para ese entonces Pelletier ya había leído quince libros del autor alemán, había traducido otros dos, y era considerado, casi unánimemente, el mayor especialista sobre Benno von Archimboldi que había a lo largo y ancho de Francia” (16).

Era evidente que desde temprano las intenciones de Pelletier estaban claras y la idea de hacer una carrera en el ámbito académico era una de sus principales motivaciones; de aquí su nítida conciencia de que: “una brillante carrera se abría delante de él y que para que ésta no perdiera el brillo debía conservar, como único recuerdo de aquella buhardilla, su voluntad” (17).

Ciertamente que la investigación sobre un autor alemán de posguerra es un campo de estudio favorecidamente habilitado para críticos europeos. Sin embargo, debido al viaje de Archimboldi a México, este ámbito disciplinario se enfrenta a un nuevo escenario cultural en el que no sólo la comprensión de la misma obra de Archimboldi se pone en juego, sino también la de una extendida tradición occidental del arte y la modernidad que, en el panorama globalizado de la periferia exhibido en Santa Teresa, acusa una serie de disonancias y *perturbaciones* epistémicas. Como sostiene Mignolo, se aprecia en las experiencias

fronterizas una conflictiva relación entre *experiencia* y *experticia*, puesto que son zonas que se mueven tanto alrededor de localizaciones físicas como de atmósferas geo-históricas³⁵⁵. Ya en la disputa con el paquistaní, en el mismo primer mundo, como en el viaje a Santa Teresa, se ostentan rasgos indiscutibles en la constitución de una episteme específica, esto es, una forma de ver y legitimar la comprensión del mundo basada en el soporte *colonial* del conocimiento³⁵⁶. Estas observaciones se contrastan nítidamente cuando los críticos se encuentran en Santa Teresa con el profesor chileno Amalfitano. La trayectoria de éste es meridianamente opuesta a la de los exitosos críticos europeos, ya que tras su exilio en Barcelona decide viajar a la frontera mexicana para ocupar una plaza en la universidad de Santa Teresa. Por cierto, a los ojos de los críticos no es más que un mediocre profesor fracasado³⁵⁷. Sin embargo, cuando se enteran de que también ha realizado traducciones de la obra de Archimboldi, los prejuicios sobre su persona se enmiendan. Amalfitano se dedica, por su parte, a criticar despiadadamente a los intelectuales mexicanos. Éstos, según él, siguen aferrados, a como dé lugar, muchas veces desentendiéndose de los acontecimientos que pasan en el mundo “externo”, al poder que el estado les confiere: “la relación con el poder de los intelectuales mexicanos viene de lejos” (161). No obstante, lo destacable en este asunto es que Amalfitano, frente a los críticos europeos, representa una figura intermedia, una forma de enlace, puesto que no sólo posee experticia, o sea formación académica, sino también una sensibilidad mucho más afinada a las complejas formas de vida de la periferia, aportando desde este punto de vista una posición epistémica crucial, emanada de la misma experiencia histórica local. Por lo que el riesgo de una intelectualidad que sólo se ve reducida al hermético

³⁵⁵ Mignolo señala: “I am stressing here and confronting *experience* and *expertise*. Expertise (by first-world standards) has been the mantra of corporate values for decades and is now invading institutions of higher education. It is assumed to be the necessary element that would allow human beings to build a better world”. (cursiva en el original). Mignolo, Walter: Introduction en: Double Critique: Knowledge and Scholars at Risk in Post-Soviet Societies. The South Atlantic Quarterly, Summer 2006, Volume 105, Number 3. Duke University Press, p. 484.

³⁵⁶ Anibal Quijano primeramente, secundado por los trabajos de Walter Mignolo, planteó la noción de “colonialidad del poder”. Este concepto intenta resaltar la dimensión constitutiva, surgida desde el descubrimiento de América, de la modernidad occidental, centrándose en su insoslayable fundamento colonial en tanto patrón de poder mundialmente hegemónico. Así, para Quijano el problema de la “colonialidad” trasciende la vigencia del colonialismo, es decir, de las administraciones coloniales, puesto que aquélla es una lógica de poder que pervive en las estructuras derivadas de la herencia colonial. Para Mignolo, por su parte, el imperialismo se expresa preferentemente a través de una dimensión *epistémica*, siendo ésta la forma como una supuesta “experiencia común” universal ha proyectado la expansión occidental por el planeta. Mignolo sentencia: “Imperialism is not just economic, political, and “cultural”; it is, *above all*, epistemic”. Ibid, p. 485. (cursiva en el original). Ver Quijano, Anibal: “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina” en: Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales. CLACSO-UNESCO. Buenos Aires, 2000; Ver Mignolo, Walter: La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial. Gedisa. Barcelona, 2007.

³⁵⁷ El encuentro entre los críticos europeos y Amalfitano remarca simplemente la parte más visible de un *racismo epistémico* subyacente al modo fundacional como los centros hegemónicos del saber occidental han inferiorizado los conocimientos provenientes de otras regiones del mundo, especialmente dentro del patrón generalizado de la universidad occidentalizada. Ver Grosfoguel, Ramón: Racismo epistémico, islamofobia epistémica y ciencias sociales coloniales en: Tabula rasa. Bogotá-Colombia, Enero-Junio 2011. p. 341-355.

campo de experticia se desnuda en la mera reproducción de los parámetros coloniales dominantes, sin realizar una adecuada “filtración” (decolonización) de los recursos epistémicos empleados en el acceso interpretativo a las conflictivas regiones de la geopolítica actual, produciéndose frecuentemente en este acto notorios desajustes o incompatibilidades³⁵⁸. Como se examinará en el apartado siguiente, Amalfitano encarna en este escenario el patrón de la experiencia, constituyéndose de esta forma en una especie de *sensor* fundamental para calibrar la atmósfera -no sólo física sino fundamentalmente hermenéutica- reinante en Santa Teresa en relación con las “irregularidades” (“particularidades”) que asolan ese territorio de la frontera mexicana.

La obra de Archimboldi se presenta, según su mítica connotación vanguardista, como una obra magna que: “devoraba a sus exploradores” (47). Representa igualmente un amplio espectro cronológico dentro de los acontecimientos históricos del siglo XX que permiten anunciarla en algunos congresos académicos como: “ ‘espejo del siglo XX’ ” (99). Lo importante es que, como se verá en “La parte de Archimboldi”, compendia una amplia concepción del arte moderno, e incluso más, del arte occidental mismo. Los problemas e irresoluciones que han llevado a la crítica literaria durante mucho tiempo a tratar de definir el fenómeno de “lo literario”, muestran, en función del *habitus academicus* que engloba a los críticos de “2666”, los conflictos y paradojas desnudadas por las limitaciones que diferentes instituciones, como las académicas, exhiben a la hora de acercarse a la comprensión de su objeto de estudio. Este fenómeno se da paradigmáticamente en el caso de Pelletier. El crítico francés sentía una desconcertante relación dual frente a la obra de Archimboldi, ya que por momentos:

“Archimboldi era ya algo suyo, le pertenecía en la medida en que él, junto con unos pocos más, había iniciado una lectura diferente del alemán, una lectura que iba a *durar*, una lectura tan ambiciosa como la escritura de Archimboldi y que acompañaría a la obra de Archimboldi durante mucho tiempo, hasta que la lectura se agotara o hasta que se agotara (pero esto él no lo creía) la escritura archimboldiana, la capacidad de suscitar emociones y revelaciones de la obra archimboldiana” (113) (cursiva en el original).

³⁵⁸ Mignolo menciona al respecto que: “we all share categories of thought coming from Greek to Latin and articulated in imperial and modern European languages (Italian, French, Spanish, Portuguese, German, and English). But obviously these thought categories are filtered through one’s own experiences, and the experiences of an Aymara intellectual in Bolivia or a Chinese intellectual in Beijing are not the same as those of a French intellectual in Paris, or an Anglo-American scholar at Harvard, or a philosopher and activist in Kabardino-Balkaria”. Op. cit, Mignolo, Introduction en: *Double Critique...*, p. 484. En este específico sentido, Bolaño es muy consciente en “La parte de los críticos” de la importancia de resaltar el dominio de diferentes lenguas. Este rasgo sobresale en la mayoría de los diálogos entablados por los críticos. En el conocimiento de distintas lenguas se expresa una de las formas más nítidas de experticia. Obviamente este atributo es una forma de establecer jerarquías en el mundo globalizado, por más que el inglés sea actualmente la *lingua franca*. Justamente, cuando los críticos saben que Amalfitano conocía perfectamente el alemán es cuando éste cambia su “estatus” frente a ellos.

La alusión a la pertenencia, la dimensión de “apropiación” de Archimboldi, expresa una “corporización” sensible de su escritura. Sólo en base a una absorción total de su obra y su persona puede efectuar un ambicioso trabajo crítico, una dimensión hermenéutica que, según sus expectativas, era una interpretación original y vanguardista de la obra del escritor alemán. Es decir, el rendimiento de su exploración intelectual está en directa relación con la capacidad de corporización y asimilación sensible de su objeto de estudio. Este carácter de apropiación, obviamente no sólo se expresa en el plano intelectual, sino principalmente siguiendo el rasgo de fascinación afectiva mencionado anteriormente. Sin embargo, por otro lado, se observa una intensa ambigüedad frente a la obra de Archimboldi. En efecto, en determinadas circunstancias ocurría lo opuesto a lo descrito:

“por otra parte no era así, pues en ocasiones, sobre todo después de que él y Espinoza suspendieran sus vuelos a Londres y dejaran de ver a Norton, la obra de Archimboldi, es decir sus novelas y cuentos, era algo, una masa verbal informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa, literalmente un pretexto, una puerta falsa” (113).

En este caso, en vez de una corporización sensible se presenta más bien una *extrañeza inteligible*. Si se sigue la analogía propuesta, pareciese que lo enunciado en este punto es una suerte de “descorporización” intelectual. Este rasgo acontece en específicos contextos que justamente se relacionan con su vida afectiva. Así, entonces, en la medida que Pelletier se distanciaba de Norton, del mundo afectivo ligado a ella, la comprensión de la obra de Archimboldi se hacía igualmente ajena y lejana. Lo que se aprecia con esta dinámica es que la condición de experticia aludida antes, no puede garantizar un trabajo crítico completamente objetivo, científico, como es el esperable por parte de la “ciencia de la literatura”, cuyo patrón de trabajo determina el ambiente académico europeo y en general del primer mundo³⁵⁹. Esta cuestión, por cierto, no quiere decir que el resultado del trabajo crítico esté expuesto a los volubles estados de ánimo de los investigadores, sino que existe una dimensión *inmanente*, constitutiva, en la que el sentido interpretativo se encuentra totalmente permeado de la afectividad, intuición y fascinación, cuyo rol principal es desencadenar los impulsos primarios a través de los cuales se ingresa en la esfera del conocimiento. Incluso en la “La parte de los críticos” se va aún más allá. La capacidad de generar emociones y revelaciones que según Pelletier distingue a la obra de Archimboldi, en el contexto de Santa Teresa llegará a los extremos de la perplejidad e incomprensión, reforzando así el perfil de su dimensión enigmática e inaprensible.

³⁵⁹ En el ámbito académico alemán, esta característica se expresa claramente en la designación disciplinaria del término “Literaturwissenschaft”.

Otra faceta significativa que atraviesa “La parte de los críticos” es la dimensión onírica. La emocionalidad que gira alrededor de la trama amorosa entre los tres críticos y Norton se expresa también a nivel onírico, pero con una manifiesta orientación, a saber: como una constante *proyección* hacia los sucesos que rodean al femicidio de Santa Teresa. Un ejemplo de esta práctica es el sueño de Morini:

“Norton se zambullía en una piscina mientras Pelletier, Espinoza y él jugaban una partida de cartas alrededor de una mesa de piedra (...) se dio cuenta de que la piscina se había vaciado y de que su profundidad era enorme, como si a sus pies se abriera un precipicio de baldosas negras” (67-69).

También Pelletier soñó que:

“estaba casado con Norton y vivían en una amplia casa, cerca de un acantilado (...) Sobre la playa sólo quedaba un bulto, una mancha oscura que sobresalía de una fosa amarilla. Durante un instante Pelletier sopesaba la conveniencia de bajar a la playa y proceder a enterrar, con todas las precauciones que el caso exigía, el bulto en el fondo de agujero” (107-109).

Sin entrar en una lectura psicoanalítica, es indudable la repetición del mismo patrón de sentido incluso en los sueños de la misma Norton. La figura de ésta aparece asociada a la imagen del *abismo*. Las metáforas del “precipicio”, del “fondo de agujero”, son imágenes recurrentes en “2666”. Ellas proyectan un complejo campo de sentido en el que orbitan tanto la trama amorosa alrededor de Norton como la obra de Archimboldi y los hechos delictivos que devastan a Santa Teresa. Este entramado onírico se mueve en torno a un campo de sentido, de comprensión, que los críticos, envueltos en su peculiar burbuja de fascinación y voluntad, no pueden advertir en su totalidad. Sin embargo, esta parcial inconsciencia también forma parte de su dimensión afectiva; del imaginario epistémico acarreado tanto en su vida personal como en su trabajo crítico. Esta singular configuración esperará llegar hasta Santa Teresa para poder sedimentar realmente, aunque obviamente sea sólo dentro de los límites que sus posibilidades de representación y comprensión puedan penetrar.

5.2.4 Santa Teresa y el paradigma crítico metropolitano

En Santa Teresa es donde la puesta en escena de los críticos, de la reflexión metacrítica, de los cuestionamientos sobre las formas de comprensión según los distintos accesos epistémicos, llega a su culmen. En una primera aproximación, la ciudad aparece ante los críticos como una urbe caótica: “Antes de volver al hotel dieron una vuelta por la ciudad. Les pareció tan caótica que se pusieron a reír” (150). La impresión inicial que tienen de la ciudad corresponde a la estereotipada imagen divulgada en los medios de comunicación de las

catastróficas regiones del tercer mundo: “Entraron por el sur de Santa Teresa y la ciudad les pareció un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal” (149). Esta descripción en nada se diferencia de una imagen mediatizada de África o del sudeste asiático. Esta visión uniforme del tercer mundo ante los ojos europeos, frente a la mirada del observador metropolitano³⁶⁰, devela una concepción profundamente internalizada sobre un “otro desconocido” y por tanto homogenizable dentro de los parámetros de difusión mediática más influyentes del primer mundo, cuya imagen estandarizada se encarga de uniformar y lastrar los sesgados accesos a las regiones periféricas.

Un símil sobresaliente, relatado en el “traumático” choque cultural entre los reputados académicos y la realidad de Sonora, se constata en el repliegue lengüístico sufrido por los críticos al momento de describir esa realidad, reeditando, con toda la salvedad del caso, la experiencia vivida por los cronistas de indias en su arribo a tierras americanas:

“Durante el regreso al hotel desapareció la sensación de estar en un medio hostil, aunque hostil no era la palabra, un medio cuyo lenguaje se negaban a reconocer, un medio que transcurría paralelo a ellos” (150).

Esta especie de “realidad paralela” hace desde un primer momento inviable la posibilidad de un encuentro hermenéutico, es decir, una probabilidad verosímil de comprensión de los sucesos envolventes³⁶¹. El chocante recibimiento del entorno de Santa Teresa provoca en los críticos importantes perturbaciones en sus conductas. En sus primeros días en Sonora, los críticos:

“vivieron sumergidos en un mundo submarino. Buscaban en la tele las noticias más bizarras y peregrinas, releían novelas de Archimboldi que de pronto ya no entendían (...) Por primera vez se sintieron, los tres, como hermanos o como soldados veteranos de una compañía de choque a quienes ya no les interesa la mayoría de las cosas” (172).

³⁶⁰ En este sentido, ya son paradigmáticas las contribuciones de Said en su reconocido libro “Orientalismo” y de Mary Louise Pratt en su texto “Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación”. Desde zonas geográficas y épocas históricas diferentes, en ambos autores se expresa, finalmente, la influencia focaultiana de la relación entre saber y poder, entre discurso y episteme, y en última instancia, la “construcción” de una imagen de la “realidad” en base a las categorías proyectadas por una cultura dominante sobre regiones desconocidas para su propia episteme o imagen del mundo. Ver Said, Edward: Orientalismo. Editorial Debate. Madrid, 2002; Pratt, Mary Louise: Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación. Fondo de cultura económica. México, 2011.

³⁶¹ La neohermenéutica gadameriana parte de la base de que para ejercer la posibilidad de comprensión se requiere de un “encuentro” hermenéutico en virtud de una “fusión de horizontes”. Ver Gadamer, H-G: “Wirkungsgeschichte und Applikation“ en: Rezeptionsästhetik. Rainer Warning (ed). Wilhelm Fink Verlag. München, 1975. En relación con la proyección del discurso histórico moderno fundamentada en el despliegue del “horizonte de expectativas”, se observa, en el pasaje de los críticos en Sonora, un evidente desajuste en la concreción de un encuentro de “horizontes”, aunque en este caso evidentemente no se restringe esta noción a la relación entre texto e intérprete, sino que se hace extensiva a un escenario cultural foráneo que oscila en los márgenes de la tradición europea.

Lo más significativo de la alteración experimentada por los críticos es la súbita sensación de extrañeza e incompreensión originada por la misma obra de Archimboldi. Su experticia crítica se aprecia aquí trastocada y expuesta a las afecciones somáticas emanadas alrededor de Santa Teresa. Norton exterioriza agudamente este perturbador signo de somatización. Toda su experiencia en México provocó en ella una radical conmoción en su vida cotidiana, como si todos los sucesos del último tiempo hubiesen mostrado un reverso inquietante, insospechadamente turbulento:

“Norton, por el contrario, pensó que algo raro estaba pasando, en la avenida, en la terraza, en las habitaciones del hotel, incluso en el DF con esos taxistas y porteros irreales, o al menos sin un asidero lógico por donde agarrarlos” (151).

Este transtorno se plasma incluso en su íntimo vínculo con la obra de Archimboldi, llevándola a un cuestionamiento radical de su propia existencia:

“E incluso algo raro pasaba con Archimboldi y con todo lo que contaba Archimboldi y con ella misma, irreconocible, si bien sólo a ráfagas, que leía y anotaba e interpretaba los libros de Archimboldi” (152).

Sin embargo, esta percepción somática determinada por el abigarrado escenario cultural de Santa Teresa no se circunscribe sólo a una dimensión física. Después de que los críticos, tras sus encuentros sociales con las autoridades de la Universidad de Santa Teresa, se enteran de los asesinatos de mujeres, como si fuese una historia más dentro del exótico mosaico de eventos percibibles en las heterogéneas calles de la ciudad, la asimilación de la realidad mexicana se tornó aún más confusa para ellos. Norton comenta al respecto:

“Este país es increíble (...) uno de los mandamases de la cultura, alguien a quien se supone refinado, un escritor que ha llegado a las más altas esferas del gobierno, es apodado, con toda naturalidad, además, el Cerdo, decía, y relacionaba esto, el apodo o la crueldad del apodo o la resignación del apodo, con los hechos delictivos que estaban ocurriendo desde hacía tiempo en Santa Teresa” (187).

De esta peculiar analogía se supone que la manera de vincularse con la temática del femicidio experimentada por los críticos fue a través de las esferas del arte y de la intelectualidad mexicana. La transformación de Norton, ocasionada por su estadía en México, caló muy hondo en su condición de académica, teórica y crítica literaria. Tras su retorno a Inglaterra, después de: “ponerme a llorar como una loca, sin motivo ni causa aparente” (192); es decir, de “liberarse” emocionalmente de la *densidad* cultural de Santa Teresa, les escribe una carta a Pelletier y a Espinoza diciéndoles que: “Santa Teresa, esa horrible ciudad, decía Norton, la había hecho pensar. Pensar en un sentido estricto, por primera vez desde hacía años. Es decir: se había puesto a pensar en cosas prácticas, reales, tangibles” (187). En este

hecho se revela un punto crucial acerca de la crítica a su estatus epistémico -como académica reputada- basado en la experticia del conocimiento teórico, del pensamiento eminentemente abstracto, aunque originado a partir de una intensa fetichización afectiva. En este sentido, la preeminencia de la experiencia (en vez de la experticia) había precisamente, como sostiene Mignolo, *filtrado* su habitus académico, acusando con esta nueva tesitura la existencia de un vínculo muy hondo, y por momentos ciertamente oscuro, entre la dimensión material de la existencia y el sentido interpretativo que, en estándares de vida elevados como los del primer mundo, no se puede percibir en toda su profundidad. Efectivamente, en Santa Teresa, la dureza de las condiciones materiales, junto con la atmósfera acechante de enmarañados acontecimientos, desnuda un reservorio de sentido que de algún modo impreciso incide en nuevas formas de pensar, *subyacentes* a la experiencia intraducible de zonas culturales altamente problemáticas de la realidad contemporánea. Este fenómeno puede llegar ser un *shock* para un universo simbólico tan finamente cultivado como el que rodea al estatus social de los destacados académicos del primer mundo³⁶². Así, en la persona de Norton se sintetiza en última instancia una doble condición: por un lado, la sugestión fascinadora ante la obra de Archimboldi, altamente insulada dentro el ambiente académico europeo, y por otro, la infusión meramente experiencial de su vivencia en suelo mexicano; finalmente, como dos vías completamente disímiles de configuración epistémica.

El comportamiento de Pelletier es acaso aún más insólito. Él, como representante de la tradición francesa racionalista, expone un cuestionamiento radical de la racionalidad de todo el hábitat experimentado en Santa Teresa. Luego de intentar leer los periódicos de Santa Teresa, de evaluar las extrañas actitudes de Amalfitano y de todo el grupo de autoridades de la universidad, además de las extravagancias con las que se enfrenta en la cotidianidad del hotel, se cuestiona: “¿Qué es lo razonable?, pensó. Lo *más* razonable es volver y diferir en lo posible cualquier conclusión (...) No estoy tan triste como hubiera imaginado, se dijo. Todo esto es irreal” (184-185) (cursiva en el original). Lo que se tiene que diferir aquí es la conclusión, la fase final del encadenamiento racional articulador de los fenómenos acontecidos durante su corta estadía en Santa Teresa. La experiencia vivida en el desierto se asemeja a una realidad paralela (o irrealidad) que, sin embargo, no está más allá, en otro plano físico, sino que *dentro* de su misma comprensión, o más bien, de los límites de su posibilidad de interpretación. Así, mientras Espinoza frecuenta a una joven vendedora de artesanías en

³⁶² En este punto, Bolaño escenifica, a partir de la figura de los críticos, una problemática medular de la intelectualidad contemporánea. El cuestionamiento y la apelación de fondo aquí refiere a cuál es su capacidad de captar el desafío epistémico que exigen los violentos acontecimientos de Santa Teresa, o sea de Ciudad Juárez en México.

una feria local de Santa Teresa, Pelletier se dedica día y noche a releer la obra de Archimboldi. Este hecho pareciese a primera vista simplemente mostrar una compulsión acrecentada por su objeto de fascinación que la ejercida en Europa. Sin embargo, el resultado crítico de sus obsesivas lecturas confirma concluyentemente sus antiguas presunciones: “Al sentarse a su lado Pelletier levantó la mirada del libro y le dijo que había cosas que aún no entendía y que probablemente no iba a entender jamás” (194). Al igual que la experiencia vivida por Norton, la constante relectura de Archimboldi *en* el escenario de Santa Teresa desnuda el punto de *indecibilidad* de su escritura; no de irrepresentación, pues ellos con su formación académica evidentemente disponen de recursos críticos con los cuales “aprehender” de algún modo, desde diferentes categorías o esquemas conceptuales, la obra del autor alemán, sin embargo, esta forma de indecibilidad revela más bien la categórica certeza de no poder establecer límites en la comprensión³⁶³; límites que finalmente pudiesen discriminar entre lo que la obra decía y lo que no era más que una inmotivada proyección de su propia interpretación³⁶⁴.

El contexto de Santa Teresa, motejado en muchas partes de la obra como “el agujero del mundo”, describe un escenario de una gran “densidad”³⁶⁵ de “lo real” que desafía en extremo las formas acuñadas de representación epistémicas de la tradición histórica occidental³⁶⁶; las disyuntivas entre materialidad y comprensión presentes en una peculiar “situacionalidad” geopolítica; un específico locus o topografía de sentido. En efecto, desde Santa Teresa se sugiere la desarticulación del paradigma crítico metropolitano dominante, cuyos fundamentos esenciales son desbordados y desagregados, rompiendo así su originaria tendencia a la unidad y universalidad expuesta en la configuración del discurso histórico moderno. De este modo, se torna éste incomprensible bajo las categorías tradicionales impulsadas por la modernidad, por lo menos desde su lado más visible y hegemónico. El escenario del femicidio de alguna manera, ya sea explícita o implícitamente, permea toda la

³⁶³ Agamben sostiene que el “punto de indecibilidad” es aquel momento en el cual se contravienen las reglas más elementales de la hermenéutica en el imposible cumplimiento de la distinción entre autor e intérprete. Ver Agamben, Giorgio: *¿Qué es un dispositivo?* en: Revista sociológica año 26, número 73 (Mayo-Agosto), México, 2011.

³⁶⁴ Obviamente todo proceso interpretativo *per se* pone en juego esta dinámica. Esta idea no es ninguna novedad. Sin embargo, lo que se enfatiza aquí es el grado de “*perturbación*” de ese límite (e incluso una especie de potencial enajenación hermenéutica) en tanto imposibilidad radical de estabilidad interpretativa.

³⁶⁵ La noción de “densidad”, como se verá posteriormente, se vincula a la metáfora marítima presente en la obra en “La parte de Archimboldi”.

³⁶⁶ Este exceso de “densidad” y variedad es un atributo que proviene desde el primer choque civilizatorio de la conquista de América. Ver Ortega, Julio: *Transatlantic Translations. Dialogues in Latin America Literature*. Reaktion Books. London, 2006. No obstante, en “2666” se observa este pristino hecho histórico ya totalmente dislocado y pervertido tras siglos consumados de la problemática implementación de la modernidad/capitalismo en el contexto mexicano.

atmósfera de la región fronteriza entre México y Estados Unidos. Estar en ella implica irremediabilmente para los críticos foráneos recibir la mediación cultural del contexto³⁶⁷; esa forma de sentido transmitido sólo a través de la experiencia y que interviene directamente en la (in)comprensión de la obra de Archimboldi, aunque ésta no tenga nada que ver con los temas de esta realidad geográfica. Pero se da también, por el contrario, que esta (in)comprensión es una relación “abismantemente” paradójica o ambigua, donde la metáfora del “abismo” sólo cobra su real sentido cuando se consuma la lectura repetitiva de la obra archimboldiana, como es lo que hace Pelletier. En este sentido, el “abismo” remite a una zona limítrofe de representación situada en un escenario radicalmente dislocado, cuyo desconcierto permite abrir un flanco a la dimensión profética, precisamente frente a esta turbadora oscuridad de sentido. De acuerdo a esta premisa es que Pelletier puede llegar a afirmar que: “estoy seguro de que Archimboldi está aquí, en Santa Teresa” (206), superando las multifacéticas y peregrinas elucubraciones que los críticos se hicieron durante su permanencia en México. Lo único relevante es que *está* en Santa Teresa, y más aún, la certeza con que Pelletier señala que: “Archimboldi está aquí (...) y nosotros estamos aquí y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él” (207). Esta categórica sentencia no resiste ninguna explicación racional. Se mueve más bien en el plano de la intuición, pero no de cualquier intuición, como las que pululan producto del hechizamiento de la fascinación, sino una intuición hiperbólica y totalmente *lapidaria* que responde a la filtración de otra dimensión epistémica: una intuición cabalmente profética vinculada con el abismo de la interpretación *situada*, puesto que por más cerca que se esté espacialmente -que precisamente ha sido el móvil de viajar a México en busca de Archimboldi- más lejos finalmente se está de poder efectivamente comprender su obra y el enigma fascinante de su persona.

³⁶⁷ Según Grínor Rojo, la significación de un texto se produce en el punto de encuentro entre la articulación de los discursos que forman el texto más un lector y una mediación cultural que es la que faculta al lector para acceder a una percepción totalizadora de lo que se ha leído. Ver Op. cit, Rojo, Diez tesis sobre la crítica, 2001. En el caso de los críticos europeos lo que está justamente en tela de juicio, tanto en la interpretación de Archimboldi como del contexto cultural de Santa Teresa, es una percepción totalizadora. Sin embargo, a medida que transcurren los días, la mediación cultural se *internaliza* progresivamente, de forma muy perturbadora, en la forma de acercarse a su objeto de interpretación.

5.3 Santa Teresa y la frontera de los crímenes

5.3.1 Amuleto en el desierto

En “La parte de Amalfitano” el relato se centra en la vida de un profesor de filosofía, exiliado chileno, traductor de la obra de Archimboldi, que viaja desde Barcelona con su hija Rosa a Santa Teresa. En su biografía se expone la contraparte de los reputados críticos europeos en relación al dilemático nexo entre experticia y experiencia, cuya diferencia necesariamente es cualificada en forma peyorativa, según el estándar de experticia legitimado por los críticos, cuando se tiene enfrente a un profesor que deja el primer mundo para ir a enseñar a una ciudad como Santa Teresa:

“La primera impresión que los críticos tuvieron de Amalfitano fue más bien mala, perfectamente acorde con la mediocridad del lugar (...) Amalfitano sólo podía ser visto como un náufrago (...) un tipo fracasado, fracasado sobre todo porque había vivido y enseñado en Europa (...) un tipo muy triste, que se apagaba a pasos de gigante” (152-153).

Sin embargo, la figura de Amalfitano no se puede situar en el mismo plano crítico-teórico que los especialistas europeos. No porque no posea el conocimiento necesario, sino porque encarna una dimensión experiencial vinculada directamente con la problemática del femicidio. Efectivamente, en su relación con su hija Rosa se materializa la constante amenaza sufrida por las mujeres de Santa Teresa. En su caso, este antecedente no opera como una historia más dentro de la abigarrada cantidad de testimonios que circulan por la ciudad, como fue la experiencia tangencial que tuvieron los críticos europeos, sino como un eje axial que determina íntegramente su quehacer en el desierto mexicano. Su misma casa representa un microcosmos de la realidad del desierto: “Amalfitano dejó a su hija delante del espejo del baño y volvió a salir al jardín devastado, donde todo era de color marrón claro, como si el desierto se hubiera instalado alrededor de su nueva casa” (241). De acuerdo a esta descripción, se observa que ya desde una perspectiva física se simboliza la condición “*sitiada*” en la que se encuentra Amalfitano. Su hogar simula ser una trinchera que permanentemente está siendo intimidada por las fuerzas del desierto que, en este caso, refieren a la cruda amenaza latente, emanada de los múltiples crímenes contra mujeres que han ocurrido en Santa Teresa.

Un símbolo gravitante que alude a la atmósfera vivida en esa geografía es el libro de Rafael Dieste, el “Testamento geométrico”. A su llegada a Santa Teresa, Amalfitano encontró

entre sus pertenencias este enigmático libro. Su sorpresa fue mayor, ya que no tenía ninguna reminiscencia de cómo ese libro pudo llegar a parar entre sus cosas personales. En seguida decide colgar: “el libro de uno de los cordeles y luego volvió a entrar en su casa sintiéndose mucho más aliviado” (245). Esta extraña “instalación” ciertamente alude a los ready-made de Duchamp. Esta idea peregrina, que a primera vista parece ser un simple disparate, en el caso de la topografía de Santa Teresa revela, como si fuese una especie de *barómetro*, la atmósfera asfixiante que envuelve a la casa de Amalfitano³⁶⁸. En el mismo texto se explicita a Duchamp:

“La idea, por supuesto, era de Duchamp (...) Duchamp mandó por correo un regalo a la pareja. Se trataba de unas instrucciones para colgar un tratado de geometría de la ventana de su apartamento y fijarlo con cordel, para que el viento pudiera “hojear el libro, escoger los problemas, pasar las páginas y arrancarlas” ” (245-246).

Lo que está en juego en este ready-made duchampiano es que: “al exponerlo a las inclemencias del tiempo, ‘el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida’ ” (246). El vínculo entre el gesto que hace Amalfitano con el libro de Dieste y el ready-made duchampiano no es para nada aleatorio. Como se sabe, Duchamp fue uno de los artistas que puso en tela de juicio más radicalmente al arte moderno, especialmente al provocar la interrupción del efecto *estético* (aisthético) afiliado a la noción de obra artística aprehendida a lo largo de la tradición occidental, específicamente dentro de la denominada “institución arte”³⁶⁹. Ciertamente esta remisión está inscrita dentro del marco histórico de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. Ahora bien, el símil realizado por Amalfitano se encuentra enteramente “transplantado” de esa tradición histórica europea al situarse en Santa Teresa, donde su connotación originaria es *desmarcada* sustancialmente. El “Testamento geométrico” de Amalfitano no sólo refiere a la resistencia temporal, al paso del tiempo (en el doble sentido del transcurrir cronológico y del exponerse a las inclemencias del tiempo atmosférico), como una forma de cronometrar su estadía en Santa Teresa, sino también a su dimensión *espacial*. Ésta no sólo se abrevia al ámbito físico sino también al plano geo-histórico del desierto mexicano, particularmente a la compleja *situación*, históricamente hablando, que se vive en esa región del planeta. Del mismo modo que el ready-made duchampiano, la mención a la geometría no es gratuita, sino que se condice con la importancia espacial asignada en la obra al *locus* o *topos* de Santa Teresa. Se percata entonces que el giro fictivo efectuado en relación a Duchamp, se conecta temáticamente con la insistente controversia sobre la diferencia entre naturaleza y cultura, examinando con este

³⁶⁸ La densidad de esta atmósfera, de esta realidad cultural, es la misma que se mencionó en relación a los críticos europeos.

³⁶⁹ Ver Op. cit, Oyarzún, “Anestésica del ready-made”, 2000.

contrapunto hasta qué punto esta última es atravesada por aquélla, y en consecuencia, en qué medida la cultura no es más que una “construcción” enteramente permeada por la naturaleza. Con esta proposición se cuestiona principalmente la exacerbada predicación “elevada” de la cultura en comparación a lo salvaje de la naturaleza, como también, la unívoca adjudicación del ámbito cultural a la dimensión propiamente humana. En la instalación de Amalfitano se representa inversamente esta disyuntiva. El “Testamento geométrico” de Dieste funciona, más bien, como un *sensor* de cómo la cultura, más específicamente, las amenazas constantes que rodean al femicidio, permea la naturaleza, instilando así cumplidamente el *locus espacial* que representa geopolíticamente el desierto mexicano en las inmediaciones de Santa Teresa. Precisamente, a causa de esta singular disposición es que la atmósfera de Santa Teresa se percibe en extremo abrumadora: “Amalfitano se sentía cansado y abrumado por el paisaje, un paisaje que le parecía apto sólo para jóvenes o para viejos imbéciles o viejos insensibles o viejos malvados dispuestos a infligir e infligirse una tarea imposible hasta el último aliento” (263).

Este síntoma agobiante experimentado en Santa Teresa, como se dijo, se corporiza concretamente en la amenaza latente que rodea a la hija de Amalfitano. El “Testamento geométrico” resulta ser aquí el dispositivo perceptual utilizado para *detectar* las alteraciones del “medio ambiente”:

“El Testamento geométrico se movía imperceptiblemente. De pronto, dejó de moverse. Los pájaros que cantaban en los jardines vecinos se callaron. Todo quedó por un instante en completo silencio. Amalfitano creyó oír el ruido de la puerta de calle y los pasos de su hija que se alejaban. Después oyó el motor de un coche que se ponía en marcha” (255).

En esta cita se aprecia como el libro de Dieste servía para detectar posibles amenazas en contra de Rosa. En este rasgo se ilustra la sofocante intimidación vivida en algunas zonas de la ciudad, especialmente a través de autos sospechosos que pareciesen estar involucrados, de una manera ambigua, en los crímenes. Sin embargo, el vínculo del “Testamento geométrico” con la problemática del femicidio es más directo aún. Efectivamente, el nexo entre ambos se expresa en la indivisible realidad (y su correlativa forma de experiencia) que nivela la naturaleza de Santa Teresa con los hechos delictivos que ocurren en ella. En este sentido se observa que:

“A esa misma hora la policía de Santa Teresa encontró el cadáver de otra adolescente, semienterrada en un lote baldío de un arrabal de la ciudad, y un viento fuerte, que venía del oeste, se fue a estrellar contra la falda de las montañas del este, levantando polvo y hojas de periódico y cartones tirados en la calle a su paso por Santa Teresa” (260).

Este “viento fuerte, que venía del oeste”, en tanto “testigo anónimo” de los macabros crímenes, es el mismo que llega al patio trasero de Amalfitano:

“moviendo la ropa que Rosa había colgado en el jardín trasero, como si el viento (...) leyera algunas páginas del *Testamento geométrico* y ver si por allí había algo que le fuera a ser de utilidad, algo que le explicara el paisaje tan curioso de calles y casas a través de las cuales estaba galopando” (260).

En esta irónica alusión se visualiza nuevamente la resemantización referida de la obra de Duchamp. Entonces, más que una deconstrucción del libro como exponente máximo de la cultura ilustrada, llevado a su mínima expresión “material-natural”, se enfatiza en estas últimas descripciones la signatura de la misma naturaleza de esta agreste geografía, en tanto “testigo” (y en parte también, si se quiere, “cómplice”) de la problemática cultural local, para “aclimatar” el marco de comprensión de los sucesos acontecidos. De aquí que más que ser el libro el que “explicase el curioso paisaje” es la “naturaleza” (el viento o la atmósfera de esa localidad) la que se impregna en el libro. Por cierto, toda esta argumentación se sustenta únicamente a partir de la paródica personificación de la naturaleza como dispositivo crítico para apuntalar la excepcional situacionalidad socio-histórica de esta cartografía cultural.

Ahora bien, el “Testamento geométrico” no sólo representa el sensor de la denuncia y la amenaza, sino también, simultáneamente, adopta una peculiar función tótemica, donde no sólo se da cuenta de la dimensión experiencial en un sentido general, como la que vivieron los críticos metropolitanos en su estadía en Santa Teresa, sino que también de una específica experiencia *situada y sitiada* topográficamente, es decir, fuertemente codificada, pues la dimensión totémica proviene justamente de la influencia originaria de los antiguos indígenas que poblaban América del Norte³⁷⁰. Este pasaje de “2666” no es escogido al azar. En él se ironiza y cuestiona tanto la influencia de Duchamp, con sus críticas al seno mismo de la cultura ilustrada/racionalista plasmada en los libros, como la concomitante significación local asociada a la función totémica. En este último caso, como un nuevo intento de explicación (“comprensión”) de los hechos ocurridos en la geografía del desierto. Por lo tanto, lo que esta disyuntiva exhibe finalmente es la ciega y desesperada pretensión de acercarse de alguna manera a la comprensión de la atmósfera perturbadora de Santa Teresa, incorporando así una

³⁷⁰ El término “tótem” procede de la cultura Ojibwa de América del Norte. Era un objeto usado como emblema o como símbolo sobrenatural con una serie de atributos y significados generalmente vinculados a entidades espirituales. Comúnmente corresponde a un objeto de la naturaleza, como por ejemplo un animal, que adopta una función protectora. El giro presentado aquí, de acuerdo a la disyuntiva entre cultura y naturaleza referida en torno al ready-made duchampiano, se invierte ya que el objeto que adquiere la función totémica es un libro, es decir, uno de los símbolos más representativos de la cultura. En este sentido, el “Testamento geométrico” se convierte, paradójicamente, en un “tótem cultural”.

búsqueda “irracional” (o primitiva) -según la episteme ilustrada- como una forma de conocimiento igualmente “válida”, aunque evidentemente también sea fallida.

Amalfitano personifica esta “irracionalidad” por ser un hombre letrado que llega a comportamientos paranoicos en la geopolítica del desierto. La condición de “amuleto” del “Testamento geométrico” adquiere un sentido fundamental en el conjuro de la permanente aflicción que vive Amalfitano, al ver que su hija se encuentra cada vez más involucrada en un oscuro círculo de amistades. En este punto ya no se expresa sólo la detección sensorial sino también el exorcismo del peligro intimidante. Así, lo primero que hace Amalfitano al llegar a su casa, en una forma bastante obsesiva, es mirar el libro colgado en el patio trasero de su hogar, como si éste fuese la *única* referencia -con la polivalente significación descrita-, el punto determinante desde el cual trazar un *verosímil* sistema de coordenadas en un paisaje cada vez más asolado tanto por la desesperación como por la desintegración social:

“Cuando llegaron a casa ya no había luz pero la sombra del libro de Dieste que colgaba en el tendedero era más clara, más fija, más razonable, pensó Amalfitano, que todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos” (265).

Esta desintegración fragmentaria también refleja el estado mental de Amalfitano. Éste comienza a escuchar voces que obviamente parodian su obsesión por el libro de Dieste, pero asimismo extrapolan la misma locura de los crímenes. En efecto, su comportamiento se proyecta mucho más allá de su persona a nivel de una psicosis colectiva, vivida en un escenario politraumático en el que una serie de niveles de sentido se están constantemente entrecruzando, sobreponiendo y eclipsando en una simultaneidad de fenómenos disímiles.

Finalmente, para concluir el apartado sobre “La parte de Amalfitano” se debe situar históricamente su inscripción en el contexto de los 90’. No se puede omitir, en este sentido, que Amalfitano fue un revolucionario chileno exiliado en Europa, o sea, un protagonista residual del fracaso de la utopía revolucionaria en América Latina. El escenario de los 90’ se alegoriza también en la obra con un peculiar sueño que tuvo Amalfitano, nada menos que con Borís Yeltsin. Irónicamente presentado como el “último filósofo comunista del siglo” (290). En el sueño Yeltsin menciona:

“La vida es demanda y oferta, u oferta y demanda, todo se limita a eso, pero así no se puede vivir. Es necesaria una tercera pata para la que la mesa no se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los basurales del vacío. Así que toma nota.

Ésta es la ecuación: oferta+demanda+ magia. ¿Y qué es magia?. Magia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego” (291)³⁷¹.

Lo que paródicamente Yeltsin expone es la caída en el “agujero negro” de la historia, de la utopía comunista, donde lo “tragado” sólo puede digerirse con el reencanto, con los designios de la seducción, de la magia que envuelve a la economía de mercado, constituyéndose así en el emblema con el que ha pretendido “hechizar” a la mayoría de los rincones del planeta.

5.3.2 Discurso de los crímenes: puerta de entrada a Santa Teresa

En “La parte de Fate” se recopila otro escenario histórico que confluye también en tierras mexicanas. En este caso, el periodista afroamericano, Oscar Fate, corresponsal de la revista “Amanecer negro” de Nueva York, representa a las minorías raciales y los medios de comunicación (“menores”) que pueblan la escena mediática norteamericana. Su interés se orientaba principalmente sobre los temas político-sociales de la comunidad negra, de los grupos antisistema, de las voces marginales a la poderosa política oficial norteamericana. Debido a la muerte de un colega, Fate fue designado a cubrir una pelea de boxeo en el estado de Sonora entre un boxeador norteamericano y uno mexicano. Ante la precariedad económica de su revista, tuvo que aceptar el reemplazo en una sección diferente a la que se desempeñaba habitualmente. En las inmediaciones de la frontera mexicana, Fate comienza a penetrar en otra realidad, en la que una serie de situaciones paradójales aparecen ante sus ojos. En un restaurante, por ejemplo, escuchó la conversación entre un hombre mayor y un joven. Ésta versaba sobre los crímenes contra mujeres. El hombre mayor era el profesor Kessler, destacado miembro del FBI, especialista en asesinatos seriales³⁷². Lo que las palabras de

³⁷¹ El marco global que se exhibe en esta cita es el paso de los dismantelados estados socialistas del Este en su incorporación al sistema capitalista global bajo las cláusulas del modelo neoliberal. En este sentido, la sarcástica ironía que expone Yeltsin muestra la implantación de una nueva legitimidad política a escala global determinada por el colapso definitivo de los regímenes socialistas de la Europa del Este. El proceso de la caída del muro de Berlín fue promovido por Occidente como la nueva apertura a la “democracia y libertad”, a partir de una estratégica incorporación en el andamiaje de la economía liberal. Op. cit, Herlinghaus, *Placebo intellectuals in the Wake of Cosmopolitanism...*, p. 112. Este marco histórico global no es gratuito de los fenómenos que se narran en “2666” en relación a México. Como sostiene Naomi Klein, en el año 1993 Boris Yeltsin permitió el ataque al parlamento ruso para dejar libre el camino a la privatización neoliberal. Op. cit, Klein, *Die Shock-Strategie...*, p. 22. Esta fecha se condice plenamente con la aparición de los primeros cuerpos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Como se verá, estas analogías no son accidentales sino que refieren a cambios sustanciales en el nuevo marco histórico de inscripción que tiene sus inicios a mediados de los 70’, pero que se agudiza con mayor radicalidad en la década de los 90’.

³⁷² Se refiere al destacado miembro del FBI ficcionalizado en “La parte de los crímenes”, Albert Kessler. Su presencia en Santa Teresa se debe al asesoramiento de la policía mexicana en el esclarecimiento de los asesinatos de mujeres. Es significativo mencionar en este punto que este personaje fictivo está basado en una persona real, como lo afirma Sergio González en su obra “Huesos en el Desierto”, de la cual Bolaño obtuvo información

Kessler traslucen es el fundamento de una dimensión de la episteme occidental con la cual se ha concebido históricamente el crimen, la muerte, el mal y la locura. Es representativo que el discurso de Kessler se pronuncia precisamente en las cercanías de la frontera mexicana, casi como un “prólogo” para Fate de los graves hechos de violencia en torno a los cuales se verá posteriormente parcialmente relacionado, asociados obviamente al femicidio de Santa Teresa. Kessler menciona al respecto:

“todos los arquetipos de la locura y la crueldad humana no han sido inventados por los hombres de esta época sino por nuestros antepasados. Los griegos inventaron, por decirlo de alguna manera, el mal (...) Lo mismo puede decirse de la locura” (338).

La autoridad norteamericana, representante de la razón analítica, observa que existe una naturaleza inmutable en la “especie humana” en la que se asientan los grandes arquetipos de su constitución: “Por supuesto, todo cambia, pero los arquetipos del crimen no cambian, de la misma manera que nuestra naturaleza tampoco cambia” (338). El problema para Kessler, en cambio, sólo se localiza a nivel de la exclusión social, o sea, de acuerdo a los parámetros normativos con los que las diferentes sociedades históricamente han determinado quiénes son los ciudadanos portadores de derechos, los que son incluidos “dentro” de la institucionalidad social. En este sentido, para Kessler, las muertes de miles de esclavos negros en los siglos XVII y XVIII no eran muertes significativas porque éstos estaban en los extramuros de la sociedad, al igual que los miles que murieron durante la Comuna de París en 1871³⁷³. Sin embargo, Kessler agrega que bastaba sólo un asesinato dentro de la socialité francesa o inglesa y eso si que era digno de ser difundido en los diferentes medios de opinión pública. De esta manera, lo que está detrás de estas premisas históricas es la normalización y disciplinamiento discursivo en función de los criterios socio-raciales de cada época histórica. Efectivamente, lo que les sucedía a las personas distinguidas de la sociedad era: “escribible, era legible. Aun así, las palabras solían ejercitarse más en el arte de esconder. O tal vez develaban algo” (339). Para la fundamentación de Kessler, en lo escribible o legible se

relevante para la construcción de “2666”. A su vez, Sergio González es un personaje fictivo dentro de la novela de Bolaño. En “Huesos en el desierto” se indica que Robert K. Ressler, el agente real en el cual se basa Bolaño, señala en relación a la problemática de la frontera: “A twilight zone..., una dimensión crepuscular, desconocida -señalaba Robert K. Ressler al describir la frontera (...) E incluía en este rango a Ciudad Juárez, y los homicidios contra mujeres que ya causaban alarma en México y comenzaban a trascender al exterior del país. -Es una zona que por su naturaleza misma, por el tráfico de personas y drogas, se convierte en una dimensión desconocida”. González, Sergio: *Huesos en el desierto*. Anagrama. Barcelona, 2002. p. 14.

³⁷³ En esta temática se formulan dos formas características de exclusión del discurso europeo burgués como son la problemática de la raza (del racismo) y de la lucha de clases (Comuna de París). En estos dos casos, los sujetos históricos están fuera del estatus oficial, legitimado, de ciudadanos, fuera de la “comunidad de comunicación racional-consensual” (Apel-Habermas) que articula las bases fundacionales de lo moderno, según esta óptica eurocéntrica.

transmite y aquilata la tradición y la expresión hegemónica del conocimiento³⁷⁴. Sólo lo que está “dentro” de la sociedad es lo inscribible, lo legitimado e institucionalizado. Sin embargo, al encontrarse las palabras en una estrecha relación con el arte de *esconder* revelan una suerte de corriente subterránea que siempre queda como remanente al discurso, como expresión de exterioridad. Por consiguiente, el discurso, la palabra, entendida como fundamento hermenéutico esencial para la comprensión, presenta una oscura relación con lo que excluye y segrega, provocando con esta lógica, en cierta forma, el crecimiento de un vacío o *abismo* que remite finalmente a lo que siempre se esconde. Lo que las palabras develan al filtrar sentidos desde esta zona “indecible” también contribuye, como contraparte, a la positividad del discurso. Pero según el enfoque de Kessler, este procedimiento se realiza en forma pasiva o por contraste, es decir, sólo ilusoriamente se exhibe como una forma edificante o constructiva. Lo que realmente ocurre aquí es que lo “configurado” se produce finalmente a partir de lo ocultado. Es como si en lo ocultado, y no en lo visible, yaciera el principio modulador de lo existente³⁷⁵. Hasta aquí se puede apreciar la mitificación que exhiben las palabras de Kessler. En su discurso, desde su posición geopolítica dominante, se observa también el hechizo de una supuesta “zona oscura”, cuasi metafísica, que estaría detrás del fundamento de la episteme discursiva occidental. Pero lo que efectivamente ocurre es que Kessler piensa a la “especie humana” sólo a través de la selección de una específica matriz cultural como es la occidental. Obviamente que estas premisas universalistas entrarán en crisis cuando Kessler esté realmente inserto en la dimensión multifactorial presente en el femicidio de Santa Teresa. Por lo menos, la condición arquetípica aludida será radicalmente puesta en tela de juicio. También salta a la palestra aquí, como se verá con más detalle en los apartados siguientes, otro nexos célebre de este modo de concebir a la episteme occidental -basada en la negatividad u ocultamiento configurador de lo visible- vinculado con la noción de obra de arte moderna presente en los cimientos de la tradición eurocéntrica, cuya función modeladora conforma el *milieu* desde el cual Archimboldi, conflictivamente, se forma como escritor.

Fate, entonces, después de este ilustrativo discurso de Kessler en la frontera, entrará en un mundo en el que el combate de boxeo será sólo una fachada exterior para entrever lo que realmente está aconteciendo en ese lugar. Así, Fate requisará información relevante de lo que

³⁷⁴ Esta idea es la que Walter Mignolo junto a otros intelectuales latinoamericanos han desarrollado como la “colonialidad del saber”. Ver Lander, Edgardo (ed): La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Clacso. Buenos Aires, 2000.

³⁷⁵ Como arguye Dussel, en todo sistema o totalidad hay un Otro oprimido, negado: “Pero dicho oprimido, negado es justificado por el bien, el fin (el telos), las virtudes, los valores como lo no-existente, o al menos como lo no-visto, no-descubierto, oculto”. Dussel, Enrique: La ética de la liberación: ante el desafío de Apel, Taylor y Vattimo con respuesta crítica inédita a K-O Apel. Universidad autónoma de México. DF, 1998. Versión electrónica en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/otros/20120507093648/etica.pdf>, p. 127.

está ocurriendo en Santa Teresa, pero desde otra arista, ya no la faceta intelectual desde la cual se aproximaron los críticos europeos, sino desde el campo del periodismo y los medios de comunicación.

5.3.3 Maquiladoras, narrativas culturales y femicidio

En “La parte de los crímenes” se ingresa íntegramente al núcleo neurálgico donde confluyen todas las partes de “2666”. En esta sección de la novela se describe pormenorizadamente el ambiente que envuelve a Santa Teresa y la problemática más aquejante experimentada desde los primeros años de la década de los 90’, como es el desaparecimiento y asesinato de jóvenes mujeres en la periferia de la ciudad: “Esto ocurrió en 1993. En Enero de 1993. A partir de esa muerte comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres” (444). La posibilidad de esclarecer con certeza los móviles y responsables de estos crímenes se ha visto frustrada por una negligente actuación policial y judicial:

“En marzo no apareció ninguna muerte en la ciudad, pero en abril aparecieron dos, con escasos días de diferencia, y también las primeras críticas a la actuación policial, incapaz no sólo de detener la ola (o el goteo incesante) de crímenes sexuales sino también de apresar a los asesinos y devolver la paz y la tranquilidad a una ciudad de natural laborioso” (565).

Las conjeturas y líneas de investigación abarcan un enorme espectro de posibilidades, llegando hasta las más insólitas motivaciones posibles. Para poder penetrar, por lo menos en parte, en el complejo mundo que esta sección de la obra exhibe es necesario revisar algunos de los condicionamientos que caracterizan el contexto histórico, socio-cultural y económico de esa zona fronteriza con los Estados Unidos.

Uno de los primeros rasgos que sobresale de esa región mexicana es su complejidad cultural:

“es una ciudad completa, redonda (...) Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México, un cartel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia, violencia” (362).

La caótica heterogeneidad de factores presentes impide un abordaje unilateral al escenario descrito en Santa Teresa³⁷⁶. Uno de los hitos claves en la conformación de Santa

³⁷⁶ A esta bullente dinámica característica de la ciudad, se agregan además otros factores culturales que determinan el panorama general existente en esa región, como por ejemplo, el desempleo juvenil, el alto consumo de drogas, la ideología patriarcal dominante, la fuerte influencia de la religión católica, su condición de

Teresa (en referencia a Ciudad Juárez) fue la progresiva instalación en las últimas décadas del siglo XX de las denominadas *maquiladoras* o fábricas de ensamblaje. Éstas se especializan en la producción de una gran variedad de artículos de reconocidas marcas internacionales. En la última mitad del siglo XX, el aumento ascendente de empresas transnacionales terminó por configurar el paisaje actual de Santa Teresa, caracterizado por la abundante presencia de industrias manufactureras que exportan sus productos a diferentes regiones del globo, usando para tal efecto principalmente mano de obra femenina³⁷⁷. Sin embargo, esta supuesta bonanza industrial ha perpetuado en la periferia de la ciudad, y en los mismos alrededores de los parques industriales, un cordón significativo de pobreza observable en amplias zonas carentes de insumos básicos como electricidad y agua potable. En la descripción de algunas partes de la ciudad se menciona el precario entorno en que se vive:

“La casa de Pedro Pérez Ochoa estaba al final de la calle Sayuca, en la colonia Las Flores, y consistía en una casulla hecha, no sin cierta maña, de adobe y elementos de desechos, con sitio para un colchón y una mesa, a pocos metros de donde pasaba el desagüe de la maquiladora East West, en la que había trabajado” (517-518).

En esta cita se refrenda que el desarrollo industrial no ha ido necesariamente aparejado con el mejoramiento de las condiciones de vida de los suburbios circundantes, sino más bien al contrario, ha sido un factor determinante en la consolidación de guetos de pobreza y zonas de desecho; áreas escogidas preferentemente para la perpetración de los asesinatos o, por lo menos, para la descarga de los cadáveres³⁷⁸. Éstos se reparten en torno a las maquiladoras y generan un peculiar circuito de “distribución”, donde la connotación económica de este

zona fronteriza con los Estados Unidos, la presencia de bandas de crimen organizado y narcotráfico, la corrupción política, la misoginia, los altos niveles de violencia, la emancipación de la mujer en las últimas décadas a causa de su mayor participación en el mercado laboral. Ver Op. cit, González, Sergio, Huesos en el desierto, 2002.

³⁷⁷ Las maquiladoras que se mencionan en la obra son: Multizone-West, Maquiladora K-T, Maquiladora WS-Inc., Maquiladoras Nip-Mex., Parque industrial Arsenio Farrel, la Maquiladora japonesa Aiwo, Maquiladora Key Corp, Interzone-Berny, Maquiladora Holmer-West, Maquiladora East West, Maquiladora Horizon-WE, Maquiladora EMSA, Maquiladora Tecnosa, Maquiladora Rem-Co, Maquiladora New Markets, Maquiladora Country-Sea Tech, File- Sis, Maquiladora Aguilar-Lenox, Maquiladora Dutch-Rhodes, Maquiladora Dun-Corp, Maquiladora Machen-Corp, Parque Industrial General Sepúlveda, Maquiladora Cal-Son, Maquiladora City-Keys, Maquiladora Kusai.

³⁷⁸ Miguel López-Lozano afirma al respecto que: “The arrival of young Mexican women to the *maquiladoras* in large numbers transformed the demographic and cultural composition of Ciudad Juárez. Consequently, the form of economic and social development of the city was geared toward the reproduction of the most productive source of income: the *maquiladora*. The distribution of capital since the inauguration of the *maquiladora* program in 1965 has been engineered to develop the east side of the city. The west side -considered less desirable because of geographical impediments such as creeks, small rivers, and mountains- began to attract the city’s labor force, giving birth to such *colonias* as Lomas de Poleo and Puerto de Anapra as well as the settling of immigrants and working classes in areas near the Cristo Negro, Cerro Bola, and the desert border with New Mexico, the same areas where the bodies of missing women have been found” (cursivas en el original). López-Lozano, Miguel: “Women in the Global Machine” en: Genders Violence at the U.S-Mexico Border. University of Arizona Press. Tucson, 2010. p. 132

término evidentemente compromete el lazo que estas fábricas establecen con su entorno socio-cultural, expresando en este nudo diferentes niveles de violencia:

“En octubre apareció, en el basurero del parque industrial Arsenio Farrel, la siguiente muerta (...) Había sido violada anal y vaginalmente en numerosas ocasiones. La muerte se produjo por estragulación. Lo curioso del caso es que Marta Navales Gómez trabajaba en la Aiwo, una maquiladora japonesa instalada en el parque industrial El Progreso, y sin embargo su cuerpo había aparecido en el parque industrial Arsenio Farrel” (489).

Frente a la violencia explícita de los cuerpos vejados por la violación y el asesinato, se suma además una forma tácita de violencia vinculada al depósito de cadáveres en los basureros de las plantas industriales. Obviamente surge la pregunta de ¿por qué se dejan los cadáveres junto a los desechos industriales?, y por consiguiente, de si esta cuestión es sólo una decisión práctica dada la particularidad de las instalaciones de estos parques industriales o de si existe otro vínculo más profundo, añadido sinérgicamente en la complejización de este fenómeno. Lo cierto es que la primera actitud de los ejecutivos de estas fábricas es el silenciamiento de los hechos, usando para ello la corrupción policial:

“El aviso del hallazgo de la muerta lo dio el capataz de una de las plantas, la Multizone-West, que trabaja asociada con una transnacional que fabricaba televisores. Los policías que vinieron a buscarla encontraron a tres ejecutivos de la maquiladora esperándolos junto al basurero. Dos eran mexicanos y el otro era norteamericano (...) Bueno, dijo uno de los ejecutivos, usted se encarga de todo, ¿verdad? El policía dijo sí, cómo no, y se guardó el par de billetes que le tendió el otro en el bolsillo de su pantalón reglamentario” (449-450).

En este viciado contexto surge la interrogante de si será la política del silenciamiento efectivamente la que más acomode a la industria maquiladora frente a la problemática de los crímenes. En realidad, penetrando un poco más en el tejido socio-cultural y geográfico de esta región aparecen una serie de elementos que por lo menos permiten poner en duda esta opción. Para avanzar en este enrevesado escenario se debe partir examinado que en Santa Teresa no existe una planificación arquitectónica derivada de un modelo urbanístico prediseñado, sino sólo intereses particulares, sin una forma orgánica de regulación³⁷⁹, entregados tanto al libre mercado de las empresas transnacionales (como se muestra en la cita previa, la maquiladora Aiwo de capitales japoneses) como a los personajes más influyentes de la política y sociedad mexicana de esa región. Se puede inferir a partir de estos antecedentes que la operatividad

³⁷⁹ En esta materia se pone en tensión la pulcritud del argumento biopolítico “clásico”, puesto que no se aprecia una regulación planificada de las formas demográficas de control de la población por parte de la “razón de estado”, mostrándose más bien su contraparte desregulada o, incluso más problemático aún, su sui generis forma de “regulación” bajo lógicas inaprehensibles según los parámetros biopolíticos tradicionales, esto es, lo que en el hostil y globalizado mundo poscolonial se ha denominado “necropolítica”, es decir, un contra-biopoder ligado al capitalismo global actual totalmente absolutizado en sí mismo que desecha todo lo que no le sirve a sus fines, sin importar si estos desperdicios sean vidas humanas. Ver Mbembe Achille: *Necropolítica*. Editorial Melusina. Barcelona, 2011.

detrás del femicidio no puede ser inmune a los modos como se ha configurado la cartografía geocultural de Santa Teresa. Así, un elemento clave que se debe mencionar al respecto remite al precario nexo entre demografía y planificación urbana, principalmente en las zonas periféricas de la ciudad imbuidas totalmente dentro de una perspectiva economicista. Esta característica ha sido designada en el escenario de la globalización actual como “ecología del mal”³⁸⁰. Esta realidad se muestra en la obra irónicamente cuando se nombra al parque industrial “El Progreso”, puesto que éste se encuentra localizado en un lugar donde:

“La mayoría de las casas de la parte norte de la colonia Guadalupe Victoria carecen de luz eléctrica. Las salidas del parque industrial (...) también son deficitarias tanto en el alumbrado como en la pavimentación, así como también en su sistema de alcantarillas: casi todos los desperdicios del parque van a caer en la colonia Las Rositas, donde se forman un lago de fango que el sol blanquea” (469).

Sin embargo, la mayor paradoja de este panorama es que a pesar del sórdido escenario descrito de todos modos para muchas mujeres y emigrantes que llegan a esta región estas plantas industriales representan una forma de “progreso”, ciertamente muy denigrado de lo que fueron los pomposos discursos del pasado anhelantes del desarrollo moderno. En una peculiar prédica religiosa se recaba información reveladora de las menesterosas condiciones de vida que se dan en este contexto:

“el cura habló y habló: de la ciudad, del goteo de emigrantes centroamericanos, de los cientos de mexicanos que cada día llegaban en busca de trabajo en las maquiladoras o intentando pasar al lado norteamericano, del tráfico de los polleros y coyotes, de los sueldos de hambre que se pagaban en las fábricas, de cómo esos sueldos, sin embargo, eran codiciados por los desesperados que llegaban de Querétaro o de Zacatecas o de Oaxaca” (474)

Se muestra claramente en esta cita el complejo escenario en torno a la alta demanda laboral de las clases marginales tanto de Centroamérica como de México que buscan, a como dé lugar, mejorar sus expectativas de vida. No obstante, por otro lado, se observa igualmente el abuso que los maquiladores ejercen al pagar sueldos indignos (“sueldos de hambre”), beneficiándose de la gran movilidad migracional de la región. En este sentido, las principales demandantes de estos precarios puestos de trabajos son mujeres. En la problemática de los crímenes este factor juega un rol decisivo:

“La última muerte de aquel mes de Junio de 1993 se llamaba Margarita López Santos (...) trabajaba en la maquiladora K&T, en el parque industrial El Progreso (...) Tal vez vio una camioneta que cada noche estacionaba en una plaza desierta, junto al aparcamiento de la maquiladora WS-Inc.,

³⁸⁰ Sergio González, siguiendo a Mike Davis en su libro “City of Quartz“, refiere la existencia de una: “suerte de ecología del mal a cargo de inversionistas que despejan, nivelan y pavimentan el terreno, se ocupan apenas del agua, construyen algunos valladares y conectan el “producto”. Tales inversionistas terminan por ver al “desierto sólo como otra abstracción de dos signos: el dinero y la basura entrelazados””. Op. cit, González, Huesos en el desierto, p. 38-39.

que vendía cafés con leche y refrescos y tortas de todos los tipos para los obreros que entraban a trabajar o que salían. La mayoría mujeres (...) en alguna parte del trayecto algo ocurrió o algo se torció para siempre y a su madre le dijeron que había la posibilidad de que se hubiera fugado con un hombre. Sólo tiene dieciséis años, dijo la madre” (469-470).

En la descripción precedente se aprecia que si se considerase una típica lectura marxista de la condición de estos obreros se debiese incorporar una relectura basada en la teoría de género y en los discursos feministas -junto con la insoslayable determinación racial/colonial- puesto que los trabajadores principalmente son mujeres expuestas a una avasalladora normativa cultural que, en el caso de la cita anterior, muestra cómo las interpretaciones de los crímenes normalmente están entremezcladas con atávicos clichés de la sociedad mexicana. Entre ellos sobresale de que una porción significativa de la responsabilidad final en la problemática de los crímenes corresponde al mismo comportamiento femenino, a su nueva “liberalidad” social, especialmente en las nuevas generaciones que ya no “respetan” el orden familiar tradicional. Este contexto permite evidenciar que el trasfondo del femicidio tiene muchas aristas interconectadas, como por ejemplo: la implantación de industrias transnacionales que siguen la lógica actual del capitalismo global, los problemas de clases sociales, de género, de explotación racial, de influencia cultural y generacional³⁸¹. Como se ha advertido, la gran tasa de inmigración, la alta demanda laboral, generan el escenario propicio para instalar un horizonte socio-cultural extremadamente complejo, en el que las maquiladoras se benefician directamente de la alta rotación laboral (“turnover”)³⁸², puesto que así invierten menos en capacitación laboral, indemnizaciones y salarios, junto con impedir cualquier tipo de organización sindical. En este punto es cuando la escasa “fidelidad” laboral puede servir de artimaña para justificar el permanente éxodo de operarias como resultado de una sintomatología cultural, ya sea por la “fuga” con sus parejas en su intento de emigrar a los Estados Unidos o, simplemente, por mudarse de maquiladora. En este complejo contexto vuelve a resonar la pregunta de hasta qué medida los crímenes de muchas operarias de las maquiladoras realmente sea un fenómeno que se desee ocultar. Más bien esta heterogénea y desregulada realidad parece sugerir que la

³⁸¹ Melissa Wright plantea en esta línea argumentativa su tesis sobre el “mito de la mujer desechable del tercer mundo” para diagnosticar las fuentes del precario trabajo femenino en las industrias del tercer mundo. Este mito describe que el sujeto femenino en el tercer mundo se considera *desechable* y, a pesar de eso, encarna una labor crucial para la materialización del capitalismo global. Esta nueva forma de comprensión del vínculo laboral con las mujeres del tercer mundo, sería, según Wright, una dimensión cultural y discursiva del mismo capitalismo global. Su planteamiento central considera que las trabajadoras de las maquiladoras adquieren su valor principalmente por su condición desechable. Así, la devaluación de su fuerza laboral simultáneamente conlleva, paradójicamente, una valoración del capital, es decir, con su pérdida de valor continúan generando valor a su trabajo. Existe entonces un estado insoluble entre su condición de valor y desecho que es *constitutiva* para la prosperidad del negocio de este tipo de industrias. Ver Wright, Melissa W.: Disposable Women and other Myths of Global Capitalism. Taylor & Francis Ltd. New York, 2006.

³⁸² Ibid, p. 73

permanente desaparición de mujeres, muchas de ellas víctimas del femicidio, es un factor más que tiende a “normalizar” la constante renovación del personal de trabajo, siendo este hecho un evidente plus para el negocio de estas empresas cuya lógica se sostiene en la producción a los menores costos posibles. Este patrón de “normalización” se nutre, en consecuencia, de la creciente “visibilización” de esta problemática, en la medida que este fenómeno se ha *incorporado* como un elemento más del paisaje cultural de la región. Indudablemente que estas prácticas no se ejecutan de una manera premeditada, pues sería un modo extremadamente burdo de hacerlo, pero sí de manera indirecta, dejando que los hechos “ocurran” como un medio de “transparentar” una retorcida forma de legitimación dentro de ese singular horizonte cultural.

La escasa formación educacional de muchas de las obreras es otro antecedente fundamental para considerar que la capacitación laboral no es realmente un incentivo relevante para estas fábricas de ensamblaje:

“Al día siguiente se supo que la muerta se llamaba Silvana Pérez Arjona, operaria en una maquiladora del parque industrial General Sepúlveda, no muy lejos de donde el cuerpo había sido hallado. Silvana vivía con su madre y cuatro hermanos, todos trabajadores en diversas maquiladoras de la ciudad. Ella era la única que estudiaba, en la escuela secundaria (...) Por motivos económicos, sin embargo, tuvo que dejar de estudiar y una de sus hermanas le consiguió trabajo en la maquiladora Horizon W&E, en donde conoció al trabajador Carlos Llanos, de treintaicinco años, del que se hizo novia y con el que finalmente se fue a vivir (...) (Llanos) bebía y era un hombre extremadamente celoso e inseguro. Durante las visitas a su madre Silvana en alguna ocasión le contó que Llanos le pegaba (...) En lo que respecta a las noches, hasta hacía turnos en la maquiladora y sus compañeras y compañeros podían dar fe de ello” (533-534).

Este párrafo compendia algunos de los factores esgrimidos. En primer lugar se observa la deserción escolar para ingresar tempranamente al mundo del trabajo. Asimismo, el machismo y la violencia familiar derivada de él son factores culturales de la sociedad mexicana usados para intentar explicar el femicidio, aunque ciertamente sean sólo componentes vistosos del conjunto de acontecimientos injerentes en Santa Teresa, cuya resonancia opera como fachada apropiada para encubrir otras motivaciones subyacentes. Así, la supuesta liberalización de las mujeres es precisamente otro anzuelo que funciona en este mismo plano. Bajo esta óptica es susceptible de prestarse a “confusión”, según esta matriz cultural, que las mujeres realicen turnos nocturnos de trabajo. Es por este hecho que muchas veces se asocian, dentro del imaginario explotado por esta narrativa cultural, a las obreras con prostitutas: “En Santa Teresa estaban matando putas (...) a lo que la puta le contestó que no, que tal como él le había contado la historia las que estaban muriendo eran obreras, no putas. Obreras, obreras, dijo” (583). Aquí el enjuiciamiento moral se debate a través de una frontera

muy tenue que plausiblemente puede ser transgredida por esta óptica machista, justificando así, prácticamente, los móviles criminales:

“En la misma colonia Lomas de Toro, un mes más tarde, encontraron el cadáver de Rebeca Fernández de Hoyos (...) antes había sido obrera de las maquiladoras Holmes&West y Aiwo, de donde había sido despedida por querer organizar un sindicato (...) Antes, a los dieciocho, había estado en Tijuana, donde figura en un registro de prostitutas (...) La fallecida había tenido relaciones sexuales en las horas previas a su asesinato, aunque el forense no se atrevió a certificar si había sido violada o no” (516-517).

La imbricada situación descrita, en la que se mezclan diferentes factores culturales, ciertamente que no puede ser una coyuntura neutral para los capitales transnacionales instalados en Sonora. En teoría, por el contrario, los manuales de economía aconsejarían a invertir en regiones donde los índices de estabilidad y confianza asegurasen la permanencia y fructificación de las inversiones. Sin embargo, en Santa Teresa, paradójicamente, a pesar de los altos índices de violencia y criminalidad se presentan las condiciones “adecuadas” para asegurar y, más aún consolidar, la pervivencia de esta modalidad de producción económica. En este sentido, a contra sensu, la criminalidad favorece la estabilidad. De hecho, bajo esta lógica habría que extremar esta posición, arguyendo que las maquiladoras incluso se benefician de los crímenes de mujeres, al achacar toda la culpa de los asesinatos a un problema cultural frente al que las industrias pareciesen no tener ninguna cuota de responsabilidad. Es en este cruce económico-cultural donde la lógica de normalización y visibilización, como forma inequívoca de legitimación, obtiene sus mayores réditos. Así, entonces, el problema del machismo representaría una suerte de “correctivo cultural” por la decadencia de los valores tradicionales. Esta narrativa es la que Wright ha designado como “muerte por cultura” (“Death by Culture”)³⁸³, o sea, muertes por una retórica cultural que apunta a las fuerzas internas de un sistema social que lleva en sí mismo a una serie de comportamientos desviados, exculpando en este proceso a las maquiladoras de cualquier implicación con la violencia. Aunque realmente la violencia más subterránea se expresa en el perverso maridaje entre una narrativa cultural basada en el atávico machismo de la sociedad mexicana (junto con la liberación sexual de la mujer) y el aprovechamiento de una precaria, pero altamente productiva forma de trabajo móvil, o sea, en la rentabilización despiadada de esta narrativa cultural.

Las descripciones expuestas en el escenario de Santa Teresa muestran una disolución tanto del contrato social como del contrato sexual³⁸⁴. Se aprecia en este rompimiento no sólo

³⁸³ Op. cit, Wright, *Disposable Women and other Myths of Global Capitalism*, p. 76.

³⁸⁴ Ver Pratt, Mary Louise: “Tres incendios y dos mujeres extraviadas. El imaginario novelístico frente al nuevo contrato social” en: Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina. Instituto internacional de

una pérdida de derechos civiles frente al estado, ante la creciente vulnerabilidad que afecta a las mujeres de esa región (concebidas teóricamente como “ciudadanos”), sino que además una progresiva marginación exclusivamente condicionada por su naturaleza genérica, al impugnárseles una forma de subordinación que las hace inermes a todo tipo de violencia y discriminación, sólo por el hecho de ser mujeres³⁸⁵. Es por este motivo que el aumento de los crímenes perpetrados contra mujeres -que salen de la media “normal” de los crímenes locales o “folclóricos”, como por ejemplo, los crímenes pasionales- lleva sorprendentemente a buscar una nueva designación para este fenómeno, como es el de “muertes por modernidad”³⁸⁶. En el texto se mencionan las fluctuaciones entre estos dos criterios: “Las muertes habituales, sí, las usuales, gente que empezaba festejando y terminaba matándose (...) muertes que pertenecían al folklore pero no a la modernidad: muertes que no asustaban a nadie” (675). Sin embargo, se debe precisar, a partir de lo señalado en esta cita, que los crímenes descritos dentro del escenario del capitalismo global presentan una complejidad mucho mayor de lo que se entendía comúnmente en el siglo XX por “modernidad”, porque evidentemente nuevos factores y lógicas operativas han entrado en juego³⁸⁷. Aunque obviamente la cita precedente lo que pretende insinuar es simplemente un tipo de muerte que se escapa del orden doméstico por la implicación de causas estructurales atinentes a la creciente complejización de la

literatura iberoamericana University of Pittsburgh. Pittsburg, 2002. Mary Louise Pratt alude al “contrato sexual” siguiendo los lineamientos desarrollados por Carole Pateman en su libro “The Sexual Contract”.

³⁸⁵ La problemática de la mujer, evidentemente a primera vista el punto neurálgico en torno al femicidio, no sólo se debe observar según las categorías feministas o de género. Aunque evidentemente este rasgo es crucial, en el caso de las obreras de las maquiladoras mexicanas debe agregarse al análisis crítico el agravante que provoca, a la problemática de “clase” y “género”, la influencia de la noción de “raza” como soporte fundante de la colonialidad del poder. En el caso de las obreras mexicanas este asunto se concreta en vista de la posición dominante del capitalismo transnacional proveniente principalmente del primer mundo. Ver Op. cit, Quijano, “Colonialidad de poder...”, 2000.

³⁸⁶ Monsiváis sostiene que la ascendente participación de la mujer en las diferentes esferas sociales conduce a que la modernización sólo pueda ser pensable gracias a su activa colaboración en los diferentes ámbitos de la sociedad mexicana. En este sentido, los asesinatos de mujeres, que son un claro ejemplo de sexismo y clasismo, reflejan la coexistencia de un protagonismo creciente de la mujer en la sociedad como asimismo su condición de víctima ante el machismo y el monopolio histórico del poder y la violencia masculina. Ver Monsiváis, Carlos: “El femicidio y la conversión de Ciudad Juárez en territorio de la impunidad” en: Metapolítica (Especial Fuera de Serie: Las muertas de Juárez). México, 2003. Frente al explosivo aumento de asesinatos en la década de los 90’ en Ciudad Juárez, Diana Washington afirma que: “Las estadísticas comprueban que la violencia contra las mujeres, en Juárez, se ha incrementado en forma desproporcionada. No todos los crímenes comenzaron en 1993, pero la comunidad coincide en que la cifra de mujeres asesinadas se disparó en la década de los 90’”. Washington, Diana: Cosecha de Mujeres. Océano. DF, 2005.

³⁸⁷ Una de sus manifestaciones más radicales se da precisamente en el contexto mexicano donde se cruzan la problemática del narcotráfico, el neoliberalismo, la globalización, la explotación de género, la recolonización económica, entre muchas otras. Ver Valencia, Sayek: Capitalismo Gore y Necropolítica en México contemporáneo. Relaciones internacionales. México. Número 19 GERI-UAM, Febrero de 2012.

dinámica social, el nuevo contexto global lleva implícitamente una crítica profunda a las desviaciones que experimentó el programa moderno en las últimas décadas³⁸⁸.

5.3.4 Basureros clandestinos y “legalización” de la violencia

Una de las consecuencias más nefastas dentro de la cartografía cultural descrita en Santa Teresa apunta, como se ha venido mostrando, a la violenta mixtura del paisaje arquitectónico de la ciudad. Un ejemplo extremo de este rasgo son los basureros clandestinos asentados alrededor de los enclaves industriales. En este chocante ordenamiento territorial se revela una radical paradoja. En efecto, se muestra aquí la tensa situación existente en esta región, en la que por un lado, a causa del rol protagónico ejercido dentro de la producción industrial del capitalismo global, se expresa su condición plenamente “central”, pero por otro, por la incesante acumulación de desechos intratados, se exterioriza simultáneamente su brutal dimensión periférica. Una forma *sui generis* de ser a la vez centro y periferia en el contexto histórico de la globalización.

En los basureros clandestinos confluyen tanto los desechos industriales como los cadáveres de mujeres asesinadas. Ante una denuncia efectuada a la policía se revela que: “María Hernández Silva estaba tirada entre dos grandes bolsas de plástico gris llenas de retales de fibra sintética” (581). Estos basureros clandestinos son en realidad, para todos los habitantes de esas localidades y para las mismas autoridades, recintos prácticamente “legales”. En este sentido, pasan a ser también zonas del espacio público. Éste, tradicionalmente, se ha exhibido como un dominio masculino, pero lo que se observa aquí es que los cadáveres femeninos son arrojados al espacio público preferentemente en zonas pobres de la ciudad, determinando de esta forma una nítida espacialización de la violencia³⁸⁹. Sin embargo, muchos de estos basureros clandestinos se ubican en las inmediaciones de las

³⁸⁸ Este nuevo escenario es totalmente opuesto al implementado en gran parte del siglo XX, especialmente en los países del primer mundo, aunque con “aceptables” imitaciones en otras regiones subdesarrolladas como por ejemplo en Latinoamérica. En esta época el modelo teórico ideal, en el que confluían fordismo y keynesianismo, proponía una industrialización asociada al desarrollo social de las zonas donde se asentaban las industrias. Fue característico hasta los años 70’, que parte del crecimiento económico se reinvertiera en los trabajadores, ya sea en la construcción de escuelas, teatros, plazas públicas como en cualquier otro tipo de beneficios que favoreciesen a las comunidades locales.

³⁸⁹ Sergio González apunta, siguiendo a Israel Covarrubias González, que: “La estrategia de dominio masculino se apropia del cuerpo de las mujeres al mismo tiempo que posee y dispone del espacio público. Al interpretar la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez, Israel Covarrubias ha subrayado la importancia de un hecho: a los cuerpos de las víctimas de homicidios se los arroja en el espacio público”. Op. cit, González, Huesos en el desierto, p. 37.

plantas industriales donde el monótono paisaje circundante tiende a uniformarse, y con ello, las delimitaciones tajantes entre lo público y lo privado.

Los basureros clandestinos no sólo representan una peculiar condición local, sino que alegóricamente resultan ser también una imagen aporética del desarrollo del capitalismo, y con él, de su vínculo constitutivo con la emergencia de la historia moderna. Evidentemente, la pregunta por el horizonte de expectativas del progreso moderno resuena aquí categóricamente derogada. Teóricamente el desarrollo industrial debía permitir la generación de un sustentable tratamiento de desechos, como lo ilustran las políticas de reciclaje de las naciones desarrolladas, sin embargo, en Santa Teresa los cadáveres, los desechos industriales y los grupos flotantes de indigentes, se apilan alrededor de estas nuevas formas de asentamiento humano, cuyo paisaje “arquitectónico” deviene una constante deplorable en algunas regiones del tercer mundo:

“En el basurero donde se encontró a la muerta no sólo se acumulaban los restos de los habitantes de las casuchas sino también los desperdicios de cada maquiladora. El aviso sobre el hallazgo de la muerta lo dio el capataz de una de las plantas, la Multizone-West, que trabajaba asociada con una transnacional que fabricaba televisores” (449).

Este degradante panorama demanda un giro significativo de la dimensión alegórica benjaminiana sustentada en la concepción de la muerte aquilatada en la imagen de la calavera³⁹⁰. En ésta se concibe a “lo sido” (a “lo pasado”, representado por antonomasia en esta imagen) como la plenitud de sentido, en tanto que sólo en “lo sido”, en lo totalmente acabado, el sentido puede disponerse plenamente. Lo que se observa en el panorama de Santa Teresa, en cambio, con la naturalización de los homicidios como algo “dado” (“lo sido”), no es la representación de la muerte como lo enigmático y fallido que pretende, a través de la imagen alegórica, ingresar en el mundo de la vida como un momento del trabajo del duelo, sino que una evidencia desnuda -los cadáveres como restos- que pone en primer plano el dilema del *sentido mismo de la historia*, esto es, de su génesis, de su trama de sentido y de su impotente proyección venidera, en cuanto indisponibilidad radical del sentido pleno, pues lo que se da en este contexto sólo se presenta como *resto*, sin ninguna posibilidad de cumplimiento o consumación. Por lo tanto, lo enigmático en Santa Teresa, si es que es posible designar algo así en esta región, está asociado más bien a algo “corriente”: a los móviles de sentido involucrados en los hechos delictivos, ya sea provenientes de policías, carteles de narcotráfico, altas autoridades políticas, poderosos empresarios, entre otros. Pues lo que

³⁹⁰ Benjamin, Walter: La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia. Introducción: Oyarzún, Pablo. Lom. Santiago, 2000.

realmente exteriorizan los cadáveres en Santa Teresa es *exclusivamente* su condición de restos, “excedentes”: lo ultra visible y manipulable, lo que ha sido “usado” enteramente y extraído todo su *sentido*, ya sea económico o sexual, sin guardar ya nada de enigmático, sino dejado sólo como “sobras” totalmente vejadas, y por tanto, completamente ex-puestas. En este sentido todo lo descrito no es más que la última fase de una “cartografía del desecho” instalada en torno a los basureros clandestinos, cuya señal de explotación voraz ha sido ya consumada en el ámbito de la producción económica. Sin embargo, a este nivel se observan además otras consideraciones distintivas:

“El basurero no tiene nombre oficial, porque es clandestino, pero sí tiene nombre popular: se llama El Chile (...) Por la noche aparecen los que no tienen nada o menos que nada (...) seres humanos que pululan solitarios o en pareja (...) Su esperanza de vida es breve (...) Sus hábitos alimenticios y su vida sexual son un misterio. Es probable que hayan olvidado comer y coger. O que la comida y el sexo para ellos ya sea otra cosa, inalcanzable, inexpresable, algo que queda fuera de la acción y la verbalización. Todos, sin excepción, están enfermos” (466-467).

En esta cruda descripción se presenta una peculiar conexión entre los basureros clandestinos y la noción de “campo” expuesta por Agamben³⁹¹. Por cierto ambas nociones no son homologables del todo, sin embargo, el basurero clandestino puede operar como un espejo sui generis del concepto de “campo” agambeano. En efecto, en primer término los basureros clandestinos se mantienen en un estado de indiferenciación entre “legalidad” e “ilegalidad”. Evidentemente no serían, a diferencia de la concepción prístina de “campo”, el “origen” del espacio político moderno, pero sí el destino fracasado de una forma de modernidad que conformó los pilares de su sistema político-legal en virtud de la “legalidad” de la excepción (estado de excepción), donde la vida biológica (o vida desnuda) se encontraba en primer plano. Los basureros clandestinos representan por su parte una suerte de

³⁹¹ En relación a la situación mexicana, Margo Glantz, siguiendo justamente a Agamben, plantea que las maquiladoras exponen una analogía con el campo de concentración: “Despreciadas como seres inferiores, a las mujeres en las maquilas se les obliga a abjurar totalmente de sus derechos, se les exige jornadas laborales ilegales, se les remunera apenas, carecen de cualquier tipo de prestaciones y mediante regulaciones carcelarias se les entorpece cumplir con la satisfacción de sus necesidades más inmediatas y fundamentales”. Glantz, Margo: “También la muerte se maquila” en: *Metapolítica* (Especial Fuera de Serie: Las muertas de Juárez), México, 2003. p. 61. Por más que puedan existir ciertas analogías, habría que precisar que la noción de “campo” desarrollada por Agamben no refiere a una contingencia histórica determinada, coyuntural (aunque puede ciertamente ejemplificarse), sino a una explicación plausible de la matriz oculta del *nomos* del espacio político. El “campo”, según Agamben, es el espacio que se abre cuando el estado de excepción deviene regla. En este sentido, el “campo” pasa a ser el paradigma mismo del espacio biopolítico moderno; el punto en que la política se convierte en biopolítica y donde el *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano. Ver Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 2002. Se debe también destacar que por más que existan una serie de vejaciones y atropellos a los derechos de las trabajadoras en las maquiladoras, se está haciendo mención ahí a un espacio privado. Existe un importante matiz con la noción de “campo” en tanto fundamento de la materialización del estado de excepción y la creación de un espacio para la *vida desnuda* en el ámbito de lo político, reflejado por antonomasia en el espacio público, en el espacio consuetudinario del “sujeto político” (del *bios*), quedando totalmente entreverado con la vida desnuda (o *zoe*).

“interregno”, totalmente paralizado, sin constituirse evidentemente en el fundamento de ninguna construcción jurídica que proyecte un determinado sistema político. Aquí no se establecería entonces el fundamento o paradigma de una dimensión biopolítica, sino por el contrario, se anularía terminantemente ese potencial, dejando sólo una forma “desnuda” de residuo: la pura remanencia abandonada a su fatídica suerte, al desamparo total³⁹².

En la reseña de la cita precedente se aprecia además que el microcosmos que rodea a estos emplazamientos también denuncia la manera como los “habitantes” de esos lugares comienzan a involucionar, animalizando completamente sus hábitos³⁹³. Pareciese que estos indigentes se mueven sólo por instintos básicos (“con su limitada capacidad de acción y verbalización”³⁹⁴), como si sus cuerpos animalizados estuvieran fuera de cualquier proyecto social o construcción histórica. De esta forma, se establece en los basureros clandestinos un peculiar retorno de la vida desnuda, resaltando específicamente en este caso un creciente proceso de *des-historización*. En este punto, la paráfrasis de la noción de campo conferida a los basureros clandestinos exhibe su lado más oscuro, ya que no se muestra en esta problemática la tensa relación de la “legalidad” de la excepción, sino más bien un modelo de *ilegalidad terminal* dejada a su propia descomposición -al igual que los desechos de los basureros-, desvinculada ya de la carga semántica de la “excepción” desarrollada por la filosofía política, donde la vida desnuda de los “sujetos” indigentes no legitima ningún tipo de sistema político o forma regulativa de biopolítica, sino sólo consume una fúnebre

³⁹² Como se mencionó anteriormente, vinculado al paradigma de la “necropolítica” (ver nota 379). En efecto, en esta consideración antinómica del basurero clandestino, como el lugar en el que se cancela concluyentemente todo potencial biopolítico, se examina paradójicamente su sentido en la imagen oximorónica de la “desnudez de los residuos”. Así, en contraposición a la noción de “vida desnuda” -cuya significación, a partir de una antropología negativa como la propuesta por Agamben, es la de edificación de un íntegro sistema jurídico-político, y por extensión, de potencialidad histórica- se observa en la “desnudez” de los residuos (o sea de la “muerte”, aunque desatendiendo el potencial mesiánico benjaminiano) la precariedad absoluta, y en consecuencia, la involución y anulación histórica.

³⁹³ Guardando las proporciones y diferencias contextuales, los mendigos de los basureros clandestinos llegan a estados tan precarios que exteriorizan una especie de involución de sus rasgos humanos en una forma que recuerda las experiencias vividas por los “muslime” (musulmán) en los campos de concentración. Ver Agamben, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz*. Pre-textos. Valencia, 2000.

³⁹⁴ En esta materia se puede ir más allá de la interpretación de Agamben de la noción de “vida desnuda” benjaminiana. Como sostiene Herlinghaus, más allá de la fundamentación del sistema jurídico propuesta por Agamben, se puede reenfocar la concepción de “vida desnuda” como una significativa clave de lectura de las violentas experiencias actuales del “Sur Global”, especialmente en relación a la radical precariedad expresada en el rechazo del habla lingüística inteligible. Ver Herlinghaus, Hermann: *Violence without Guilt. Ethical Narratives from the Global South*. Palgrave Macmillan. New York, 2009. Si se quisiese escarbar en la arqueología de la modernidad, específicamente en su consolidación urbana, una imagen totalmente contrapuesta a la de los mendigos de los basureros clandestinos sería la del “apache” descrito por Benjamin. Éste, que encarna según él la imagen del héroe, reniega de las virtudes y las leyes, rompiendo taxativamente con el contrato social. Así, el apache está en la “génesis” de la ilegalidad de la ciudad moderna y el mendigo de los basureros clandestinos se encuentra en su antípoda, es decir, en el sórdido remate de esa forma de ilegalidad. Op. cit, Benjamin, “Lo moderno”..., p. 97.

homogenización -y virtual regresión que faculta la deshistorización del paradigma moderno-entre basura industrial, cadáveres y sobrevivientes.

5.3.5 Grupos de poder y la abigarrada realidad de Santa Teresa

Además de la presencia masiva de la industria maquiladora, existen otros grupos que también juegan un rol relevante en los hechos narrados en Santa Teresa. Estos son los grandes terratenientes que han negociado con las maquiladoras en la venta de parte de sus tierras. Estos miembros de una selecta casta de familias también han sido acusados de tener algún tipo de nexo tanto con el narcotráfico como con los mismos asesinatos de mujeres. En la obra se menciona esta problemática al referirse a uno de los forenses perteneciente a las clases acomodadas de Santa Teresa:

“Su familia pertenecía a la clase media alta, a los poseedores de tierra, y muchos se enriquecieron vendiendo solares yermos a las maquiladoras que en los ochenta empezaron a instalarse a este lado de la frontera” (687).

Muchas de las zonas conflictivas de la ciudad donde se han cometido los homicidios o en las que se han encontrado los cadáveres, pertenecen a importantes latifundistas o han sido tierras vendidas por éstos a la industria maquiladora. Lo que se puede reparar de esta situación es que tras las miserables condiciones sociales vecindadas en la periferia de la ciudad, existe, en forma subyacente, una red de comercialización y enriquecimiento, pues curiosamente estas zonas resultan ser regiones “estratégicas”. Por su cercanía con la frontera de los Estados Unidos no son sólo regiones valiosas por su valor económico intrínseco, sino principalmente por ser territorios privilegiados para incurrir en el narcotráfico. En muchos de estos casos no sólo están involucrados mexicanos, sino también norteamericanos o algunos mexicanos que tienen doble nacionalidad. Aludiendo a algunos de los miembros de esta red de poder que controla territorialmente los alrededores de Santa Teresa, se revela que:

“Pedro Uribe tiene más de cien camiones de transporte. Traslada mercancías de varias maquiladoras, tanto de Santa Teresa como de Hermosillo. Sus camiones cruzan la frontera cada hora o cada media hora. También tiene propiedades en Phoenix y Tucson. Su hermano, Joaquín Uribe, posee varios hoteles en Sonora y Sinaloa y una cadena de cafeterías en Santa Teresa” (731-732).

Como puede apreciarse, el poder económico de estas familias es cuantioso, como asimismo la influencia que ejercen en los distintos ámbitos de la sociedad. Los hijos del empresario Pedro Uribe han sido acusados de estar involucrados en los crímenes:

“Daniel siempre ha sido una bala perdida. Los dos son protegidos del narcotraficante Fabio Izquierdo, que a su vez trabaja para Estanislao Campuzano. Se dice que Estanislao Campuzano fue padrino de bautizo de Antonio. Sus amigos son hijos de millonarios, como ellos, pero también policías y narcos de Santa Teresa. Allá por donde van a gastan el dinero a manos llenas” (732).

Los grupos de poder, las redes de protección, la incontenible corrupción, muestran claros indicios de la impunidad existente en los casos de femicidio. En la obra este antecedente se desnuda al relatar un encuentro entre uno de los más importantes representantes de la policía de Santa Teresa y uno de los más influyentes empresarios vinculado al narcotráfico: “Un mes después Pedro Negrete visitó en rancho de Pedro Rengifo, al sureste de Santa Teresa” (498). La visita en cuestión trataba de la devolución de Lalo Cura; joven que pertenecía a la policía de Santa Teresa pero que había sido “concedido” como guardespalda al narco Pedro Rengifo. Es evidente que de este estrecho vínculo entre altos jefes policiales y poderosos “peces gordos” no se puedan esperar avances significativos en la investigación policial y judicial relacionada a los homicidios del desierto. Por cierto estos influyentes personeros paralizan gran parte de las investigaciones en las que pudiesen verse comprometidos:

“Cuando le fue a pedir explicaciones a Ortiz Rebolledo éste le contestó que la orden vino de arriba. Al parecer los policías molestaron a algunos de los peces gordos cuyos hijos, los juniors de Santa Teresa, poseían la casi totalidad de la flota de peregrinos de la ciudad (...), quienes hablaron con las autoridades pertinentes para que los polis dejaran de joder” (663)³⁹⁵.

También dentro de la arquitectónica del desierto resalta la presencia de los llamados narcorranchos. Estas propiedades pertenecen principalmente a los grupos de poder que ostentan la más absoluta ilegalidad. En ellos se denuncia que existen orgías con prostitutas y que se orquestan los planes estratégicos del narcotráfico:

“En el norte los llaman narcorranchos, porque muchos narcotraficantes tienen ranchos de este tipo, más que ranchos guardicionos en medio del desierto, algunos incluso con torres de vigilancia en donde instalan a sus tiradores de élite” (783).

Una de las conjeturables hipótesis de los crímenes proviene precisamente de la prostitución ejercida en estos lugares, en donde asiduamente se reclutan jóvenes mujeres que viven en los barrios pobres de la ciudad:

“En cualquier caso, narcotraficantes no faltaban en las orgías de Kelly (...) Así que allí está Kelly, sin modelos, trabajando con muchachas de extracción social baja o ya de plano con putas, en narcorranchos abandonados a la buena de Dios, y en sus fiestas tenemos a un banquero, Salazar Crespo, a un empresario, el tal Catalán, a un millonario, el tal Padilla (...) además de otras personalidades de la sociedad, del crimen y de la política. Una colección de próceres” (785-786).

³⁹⁵ Los “peregrinos” son automóviles descritos en la obra normalmente de color negro y con los vidrios polarizados. Recurrentemente la presencia de estos autos insinúa una situación de amenaza o peligro. Por ejemplo, como se mencionó en referencia a Amalfitano, estos vehículos merodeaban frecuentemente su casa.

Como se ha intentado mostrar, la problemática del femicidio es multifactorial. En Santa Teresa convergen una serie de elementos que funcionan tanto encadenadamente como también en forma fragmentaria. Aunque con los indicios entregados se pueden plantear muchas preguntas, que en cierta medida muestran una “luz” dentro de estas oscuras relaciones de poder, la posibilidad de establecer una respuesta satisfactoria, dentro del escenario expuesto en “La parte de los crímenes”, parece estar lejana. Un testimonio de esta inviabilidad se palpa nítidamente en una conversación entre judiciales y policías donde esta impotente atmósfera se hace sentir: “El judicial le dijo que no intentara buscarles una explicación lógica a los crímenes. Esto es una mierda, ésa es la única explicación” (701). Sin embargo, igualmente se postulan algunas hipótesis para tratar de dilucidar estos hechos. Algunas de ellas se relacionan con homicidios rituales vinculados al satanismo, al tráfico de órganos, a orgías perversas de narcotraficantes, a la filmación de películas snuff: “por las noches escribía un largo artículo sobre los asesinatos de mujeres en Santa Teresa. El artículo estaba centrado en la industria del cine porno y en la subindustria de las snuff movies” (676). Estas interrogantes abren flancos de investigación que en la obra quedan simplemente flotando a la deriva.

Estos hechos delictivos por supuesto han sido noticia internacional, pero en realidad se observan como un dato más dentro de la abigarrada y “exótica” realidad de la cultura mexicana. En efecto, en relación al referente histórico de Santa Teresa, como es Ciudad Juárez, se han levantado una serie de críticas de acuerdo a la forma como esta problemática ha sido tratada internacionalmente. Diana Washington señala: “La Comisión Interamericana para los Derechos Humanos, que también investigara los crímenes, reportó que algo “inusual” estaba ocurriendo en Juárez”³⁹⁶. Evidentemente que el adjetivo “inusual” no es el más adecuado para describir esta atroz tragedia. Monsiváis, por su parte, es más categórico al afirmar que: “Los asesinatos de Ciudad Juárez son el episodio criminal más estremecedor -e incomprensible- de la historia del México moderno”³⁹⁷. Sergio González también alude a esta problemática haciendo énfasis en el contexto global:

“Más allá de las cifras, semejantes crímenes dejan traslucir dos hechos de análoga gravedad ahora hacia el futuro: la inadvertencia o amnesia global ante un fenómeno extremo de signo anárquico; y el impulso de normalizar la barbarie en las sociedad contemporáneas”³⁹⁸.

³⁹⁶ Op. cit, Washington, Cosecha de mujeres, p. 49.

³⁹⁷ Op. cit, Monsiváis, El femicidio y la conversión de Ciudad Juárez..., p. 16.

³⁹⁸ Op. cit, González, Huesos en el desierto, p. 12.

Una reflexión pertinente que surja de la sobrecargada atmósfera existente en Santa Teresa, debe sopesar que la impunidad institucional, las propias creencias populares, las tradiciones culturales conservadas desde el mundo precolombino (por ejemplo, la realización de rituales religiosos), junto con la pervivencia y acrecentamiento de una matriz colonial, “transparentemente” internalizada, de jerarquización social, racial y sexual, han provocado una *naturalización* de los crímenes y la violencia, a pesar de la creciente protesta de grupos activistas que procuran denunciar estos hechos delictivos. Se alude esta imputación en la obra en un pequeño grupo feminista llamado “Mujeres de Sonora por la Democracia y la Paz” (568).

Indudablemente el dolor de las familias de las víctimas sigue presente, aunque también es indiscutible que un cierto grado de resignación termina por imponerse como una experiencia común; como la forma más lapidaria de un horizonte de expectativas de la vida cotidiana. En este sentido, los momentos de “decadencia” presuponen un tiempo en el que “no pasa nada”, donde “no hay mucho que decir”, en el que no cabe ya preguntarse por el sentido de los hechos: “En efecto, nada más reñido con lo cotidiano (en que la historia se calma y descansa de acontecimientos) que la demanda de sentido. Sentido y cotidianidad no se llevan”³⁹⁹. Justamente, este paradójico rasgo es el que enturbia y complejiza el sentido de los hechos de Santa Teresa, pues con el constante fracaso de las investigaciones y de la frustración de las expectativas de resolución de los crímenes, pareciese que ya nada pasa aunque todo esté pasando a la vista de todos, pero ya como una forma abyecta de cotidianidad donde lo familiar y lo excepcional entran en una indisoluble esfera de indeterminación. Este atributo es fielmente ilustrado por ejemplo en el episodio de la vidente Florita Almada. Ella entra en estado de trance frente a las cámaras de un popular programa de televisión, ejecutando una performance perfectamente lograda, donde se “denuncian” los graves acontecimientos que agravan a las mujeres de Santa Teresa:

“¡Es Santa Teresa! ¡Es Santa Teresa! Lo estoy viendo clarito. Allí matan a las mujeres. Matan a mis hijas (...) Acto seguido dio un salto, perfectamente captado por las cámaras del estudio 1 de televisión de Sonora” (547).

En este pasaje el nexo entre “medium” (vidente) y “medio” (de comunicación) materializa esta insoluble concomitancia entre “lo familiar” y “lo excepcional”, en el contexto de la “revelación” y el “ocultamiento”, finalmente como una modalidad más de invisibilización. Paródicamente esta explícita denuncia no es más que otro show dentro de la programación televisiva habitual.

³⁹⁹ Op. cit, Rojas, La visualidad de lo fatal: historia e imagen, p. 293.

Esta experiencia inquietante de normalización de la violencia es extremadamente ambigua, puesto que desafía profundamente los parámetros establecidos entre sensibilización e insensibilización frente a los hechos ocurridos⁴⁰⁰. Esta ambivalencia tiene que ver con la “gravedad” de los hechos, donde el término “gravedad” no sólo refiere a la magnitud de éstos, sino también a su peculiar forma de “enraizarse” en una topografía determinada, en una específica comunidad cultural. Esta es precisamente la experiencia de la que quiso empaparse el agente del FBI Albert Kessler en su primera inspección de Santa Teresa:

“Esto es lo que quiero, dijo Kessler. ¿Qué es lo que quiere, jefe?, dijo el taxista. Barrios pobres, la zona de las maquiladoras, los basureros clandestinos (...) Kessler volvió a bajarse del taxi y respiró el aire de la maquila, el aire laboral del norte de México (...) Un aire húmedo y fétido, como de aceite quemado, le azotó la cara” (736-737).

Esta “densidad” del ambiente que busca premeditadamente Kessler es la misma que involuntariamente recibe a los críticos europeos y la que incide en la paranoica actitud de Amalfitano como se recalcó en los apartados anteriores.

La “elocuencia” de esta encrucijada experimentada en Santa Teresa puede difícilmente ser asimilada a cabalidad cuando el sentido de los binarismos tradicionales de la sociedad occidental, puntualmente cultivados en el primer mundo, como valor-desecho, sensibilidad-insensibilidad, familiar-excepcional, risa-llanto, han sido radicalmente trastocados, logrando con esta mutación un creciente grado de indeterminación e indecibilidad. El ejemplo más patente de esta perturbación de los contrastes se exhibe al final de “La parte de los crímenes” cuando se menciona que en las fiestas de fin de año:

“Hasta las calles más humildes se oía a la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similar a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse” (791).

Aunque obviamente la navidad es una fiesta familiar, una tradición que siempre se conmemora, lo que se observa en este pasaje más bien, en tanto *epílogo* de todo el rompecabezas descrito alrededor de la temática del femicidio, es la paradójica relación entre celebración y tragedia como “única forma de no perderse” en este ambiguo escenario. Es como si sólo desde la ambigüedad se pudiese trazar aquí efectivamente una directriz válida.

⁴⁰⁰ El problema de la sensibilidad e insensibilidad presenta directas vinculaciones semánticas con las reflexiones sobre el potencial de la “estesis” (aisthesis). Esta temática se ahondará en relación al hipotético viaje de Archimboldi a México, puesto que él encarna por excelencia, por lo menos simbólicamente, el potencial estético del arte moderno.

Finalmente, para terminar este apartado, se debe mencionar un enlace que es clave para introducir “La parte de Archimboldi”. Lalo Cura, uno de los policías de Santa Teresa afirma que:

“Vivir en este desierto (...) es como vivir en el mar. La frontera entre Sonora y Arizona es un grupo de islas fantasmales o encantadas. Las ciudades y los pueblos son barcos. El desierto es un mar interminable. Éste es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres” (698).

Esta enigmática alusión de Lalo Cura establece un guiño narrativo y temático entre “La parte de Archimboldi” y la topografía del desierto de Sonora. Intentar desentrañar esta compleja vinculación será el objetivo principal del siguiente capítulo.

5.4 Aura y anestesia: origen y destino de la inánime promesa del arte moderno

5.4.1 Infancia del “genio”

En esta parte de la obra se develan muchas de las interrogantes que quedaron flotando tanto en “La parte de los críticos” como en “La parte de los crímenes”. En esta sección de “2666” se informan las claves de una posible línea de interpretación tanto del comportamiento de los críticos frente a la obra y figura de Archimboldi, como asimismo, de lo que está detrás de la perplejidad e incompreensión que experimentan estos académicos en Santa Teresa, junto con Albert Kessler, y en menor medida, con el mismo Amalfitano. No se debe desatender que los críticos europeos viajan a Santa Teresa en busca del paradero de Archimboldi, siendo este objetivo el factor decisivo que permite vislumbrar la compleja realidad que se vive en torno al femicidio. En este apartado es donde se debe tratar de comprender los fundamentos que están detrás de la fascinación *aurática* que Archimboldi despierta en los críticos, puesto que esta característica presenta una larga tradición proveniente del corazón mismo de la cultura artística centroeuropea, especialmente alemana. En este sentido, en los pasajes siguientes se intentará interpretar el modo como en “La parte de Archimboldi” se diseña esta temática en concordancia con la exuberante y contradictoria descripción de acontecimientos que acompañan el proceso “formativo” de Archimboldi en la primera mitad del siglo XX, sin perder de vista que su significación decisiva se configura cabalmente en virtud de su desplazamiento al desierto mexicano en la década de los 90’.

Para poder penetrar en esta problemática, primeramente se deben revelar datos importantes sobre la biografía de Hans Reiter, nombre de pila del afamado escritor alemán Benno von Archimboldi. Una de las primeras características retratadas en la obra es la extrema afición de Reiter por el fondo marítimo: “lo que le gustaba era el fondo del mar, esa otra tierra, llena de planicies que no eran planicies y valles que no eran valles y precipicios que no eran precipicios” (797). Esta “otra tierra”, esta otra dimensión profundamente alternativa, resulta ser, en la constitución de su personalidad, una metáfora para designar la *inversión* -e inmersión- de la “realidad”. O sea esta “otra realidad”, que pareciese que fuera la habitual pero que es radicalmente otra, lleva consigo implícitamente, como se verá, la tensa relación entre lo visible e invisible, la razón y la locura, la superficie y el abismo; componentes esenciales para circunscribir las principales líneas de sentido que su figura representa y transfigura en el escenario geopolítico de “2666”.

Un pasaje significativo de “La Parte de Archimboldi” refiere a la idea de “dar vuelta la realidad”. Esta premisa implica la portación de dos niveles de ésta, uno superficial y otro subyacente. Un ejemplo donde se muestra claramente esta idea es en la influencia que provoca en Hans Reiter la lectura de “Parzifal” de Eschenbach. Este libro es el primero que decide leer Reiter después de sus lecturas sobre la flora y fauna del litoral marino. Lo que le gustó a Reiter de Parzifal fue que: “en ocasiones cabalgaba (...) llevando bajo su armadura su vestimenta de Loco” (823). Esta misma dualidad la despliega el joven Reiter posteriormente en el mismo frente de batalla: “Hans pensó que bajo su uniforme de soldado de la Wehrmacht él llevaba puesta una vestimenta de loco o un pijama de loco” (837). Se aprecia en estos pasajes la expresa referencia a una dimensión subyacente de lo visible que, en estos ejemplos, se asocia específicamente a la locura, aunque no sólo se circunscribe estrictamente a esta esfera.

Este punto de partida permite ir delineando la singularidad y extrañeza narrada alrededor de la infancia de Archimboldi. Fundamentalmente, se describe desde esta época su peculiar sensación de impropiedad o no pertenencia a este mundo: “aunque con él nunca se metían, entre otras razones porque era un buzo, es decir no pertenecía a ese mundo, al que sólo iba como explorador o de visita” (803-804). Del mismo modo, su curiosidad por lo insólito, por lo desconocido, lo que se encuentra en el fondo marino, generaba en sus semejantes una insinuación a la locura:

“Y mientras los pescadores hablaban la curiosidad irreprimible del joven Hans Reiter, o su locura, que a veces lo llevaba a hacer cosas que más valía no hacer, provocó que, sin previo aviso, se dejara caer del bote y se sumergiera en el fondo del mar” (808).

De acuerdo a las descripciones anteriores, surge la pregunta de cómo se puede interpretar tanto su dualidad frente a la realidad cotidiana (la búsqueda de “otra realidad”) como su atracción irresistible por el mar y la naturaleza. Lo primero que se puede observar es que esta inclinación personal no es sólo una extravagancia o un rasgo simplemente accesorio. Por el contrario, la atmósfera que estas descripciones modelan alrededor de su persona, y en virtud de lo que la novela narrará posteriormente, apunta a la construcción de una imagen específica como es la del genio artístico⁴⁰¹. Los términos “imagen” y “construcción” en este

⁴⁰¹ En esta temática sobresalen nítidamente las reflexiones de la tradición estética alemana, especialmente la contribución kantiana sobre el “genio” artístico. Éste se define básicamente como la disposición congénita (ingenium) del ánimo a través del cual la naturaleza proporciona la regla al arte. Ver Bowie, Andrew: Estética y Subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual. Visor. Madrid, 1990. En las citas previas se observa además el vínculo histórico entre las nociones de genio y loco, características de la imagen del poeta o artista, por ejemplo en el ámbito hispánico, del modernismo. Por otro lado, dentro de la

sentido refieren expresamente a lo que Archimboldi encarna simbólicamente a lo largo de la obra. De las citas precedentes ya se puede apreciar que la condición “natural” de Reiter representa, supuestamente, una intrínseca constitución “diferente”. Todas las reseñas de su infancia configuran un aura singular en torno a Reiter, caracterizándolo como un niño especial que presenta problemas de socialización al no seguir las normas de la media social. Este atributo se refleja tanto en su dificultad para hablar como en su inadaptación escolar:

“En 1933 el director de la escuela llamó a los padres de Hans Reiter. Sólo fue la tuerta. El director la hizo pasar a su despacho y le dijo, en pocas palabras, que el niño no estaba capacitado para estudiar” (810).

En efecto, lo que se desprende de esta evaluación preliminar son los primeros indicios de la construcción del mito del genio artístico en tanto personalidad hechizante, cautivadora, como asimismo, extraña o remota, como es la que Hans Reiter suscita en el mismo campo de batalla, sin saber aún que posteriormente se transformaría en el escritor más afamado de posguerra: “había entrado en combate como si no hubiera entrado en combate, como si no estuviera allí o como si la cosa no fuera con él” (840). Sin embargo, estaba en el lugar de los hechos y cumplía las órdenes del batallón militar, pero siempre exhibiendo algo totalmente *insólito*: “Reiter tenía algo y eso lo percibían hasta los enemigos, que le dispararon varias veces sin alcanzarlo nunca, lo que los ponía cada vez más nerviosos” (840). Este “algo” inefable expelido por Reiter, que es percibido incluso por los enemigos, refleja justamente un elemento desconocido, extraño o perturbador, pero sobre todo, eminentemente singular, único.

La diferencia “intrínseca” o “natural” de Reiter no es más que la paradójica expresión de su *indiferencia* frente a los hechos del mundo cotidiano. Esta característica, según los preceptos de la noción de genio, se asocia con la descripción de una “esencia” vinculada con lo invisible e inmotivado; con la génesis de las “leyes del arte” que sólo los “iluminados” con el talento natural (cuasi gracia divina) pueden crear, siendo esta singularidad el espacio por antonomasia de un universo propio, autónomo: el reino de los “elegidos”. En esta materia la temática del genio se asocia a uno de los ejes centrales del arte autónomo moderno, en donde la noción de *indiferencia*⁴⁰² ocupa un sitio fundamental para comprender la fascinación que la

tradición literaria alemana las resonancias con el “Doktor Faustus” de Thomas Mann serían tema de una investigación de hondo alcance.

⁴⁰²La noción de *indiferencia* aglutina la tendencia a la “absolutización” del arte moderno plasmada principalmente en su voluntad radical de incondicionalidad y autonomía. En la tradición del arte occidental, éste siempre mantuvo una *distancia* (diferencia) frente a lo “real” y a la existencia, ya que sólo bajo esa separación (distancia) podía constituirse como tal. Esta distancia garantizaba la operatividad de una constelación simbólica desde la cual el arte podía imprimir su sentido, justamente como un reflejo de los horizontes culturales en los

estética del genio despertó dentro de la tradición epistémica moderna desarrollada especialmente a partir del siglo XVIII⁴⁰³. Como se puede ya prever, este trasfondo temático es la punta del iceberg de la que se aferran los críticos europeos. Esta indiferencia presente en Reiter ya se observa, como rasgo sintomático de su personalidad, en su peculiar atracción por las profundidades marítimas:

“una prolongada caída hacia el fondo del mar en donde todo, los árboles, la hierba, los pantanos, los animales, los cercados se transformaban en insectos marinos o en crustáceos, en una vida suspendida y *ajena*, en estrellas de mar y en arañas de mar, cuyo cuerpo (...) es tan minúsculo que en él no cabe el estómago del animal, por lo que el estómago se extiende por sus patas, las que a su vez son enormes y misteriosas (...) en realidad infinitamente más pequeñas e *inútiles*” (810) (cursiva en el original).

Como se destaca en el mismo texto, al estar en cursiva ambos adjetivos, lo “ajeno” e “inútil” representan dos atributos centrales de la noción de *indiferencia* con la que se configura una esfera de sentido homologable a los intereses y afinidades de Reiter. No obstante, en el proceso de formación que posteriormente vivirá en la guerra se pondrá en tela de juicio hasta qué punto puede tener validez esta noción.

cuales se inscribía la tradición. En este punto resaltan las reflexiones de Benjamin. Esta distancia es la que este autor denomina *aura*. Aunque hay que precisar que Benjamin expone este concepto específicamente para diferenciarlo de la obra de arte técnicamente reproducida (en la que se pierde el “valor de culto” en favor del “valor de exhibición”), también es posible seguir el ilustrativo itinerario que Benjamin expone de esta noción. El aura representa la manifestación única o excepcional de una lejanía por más cercana que se encuentre. Desde su manifestación mágico-religiosa hasta su secularización burguesa, el aura presupone una inaccesibilidad esencial que es inalienable del valor de culto. En el proceso de secularización el valor de culto religioso da paso a la noción de autenticidad, sin que este desplazamiento desmejore la condición aurática del arte. Ver Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 2003. El quid de esta argumentación sobre la noción de “indiferencia” establece que con el devenir del arte moderno, con la expansión de su sustrato de incondicionalidad, se suprime la distancia bajo la cual fue pensado en el pasado. Sin embargo, esa supresión no logra su anulación total, sino más bien la incorpora dialécticamente, provocando en este acto su *in-diferencia* y *absolutización*. Ver Oyarzún, Pablo: “Literatura y utopía” en: La letra volada. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2009. p. 305.

⁴⁰³ La noción de *indiferencia* en tanto distinción especial de la obra de arte, es decir, en cuanto universo propio, autosustentado, se constituyó también como un referente esencial para la génesis de la hermenéutica moderna elaborada por Schleiermacher, o sea, para la fundamentación filosófica del “acto del comprender”. En este sentido, la estética del genio, la forma de creación del artista genial, resulta ser el modelo desde el cual se puede buscar paradigmáticamente la ejecución reconstructiva de la producción que está detrás de toda finalidad comprensiva, esto es, de toda fundamentación hermenéutica. Así, el trasfondo de la estética del genio es la “forma interna” de la creación libre, con la que toda individualidad o subjetividad comprensiva debe compararse, llegando incluso a apelar *adivinatoriamente* a un acto de con-genialidad derivado de la condición modélica del genio. Op. cit, Gadamer, *Wahrheit und Methode*, p. 196. En este ejemplo se puede advertir el potencial fascinador presente en la búsqueda adivinatoria de la con-genialidad de acuerdo a una filiación íntima con la predicción de lo desconocido u oculto, como es lo que caracteriza el comportamiento de los críticos europeos frente a la figura “genial” de Archimboldi.

5.4.2 Apariencia y horror: claves de una informable “Bildung”

El primer elemento determinante del marco histórico en el que se inscribe la biografía de Hans Reiter es la irrupción del nazismo en Alemania: “A los trece años, Hans Reiter dejó de estudiar. Eso fue en 1933, el año en que Hitler llegó al poder” (809). El abandono de su formación escolar abre la puerta de entrada al violento recorrido que seguirá Reiter a partir de la década del 30⁴⁰⁴. Desde aquí comienza el periplo que el joven Reiter realiza en su proceso de formación (“Bildung”) como escritor⁴⁰⁵. Es fundamental recalcar que Reiter deja el espacio de socialización por excelencia de la escuela que, como se indicó, ya insinuaba metafóricamente los condicionantes preliminares de su estatus de “genio”, justamente en el momento de ingresar en el ejército alemán. Evidentemente que esta correlación no es aleatoria. Efectivamente, se puede apreciar con este nexo que el horror del nazismo y de la guerra determinan un contexto decisivo para cuestionar radicalmente las posibilidades de configuración del arte y la literatura, específicamente si se conciben bajo los supuestos estéticos de la noción de genio.

Una de las primeras aproximaciones de Reiter al entreverado nexo entre arte e historia se efectúa tras el hallazgo del “cuaderno de Ansky”. Éste pasa a ser, aparentemente, una suerte de instructivo de su formación artística, junto con llevar a cabo una puesta en escena

⁴⁰⁴ En esta época histórica, caracterizada por la creciente beligerancia política en el escenario europeo, se llegó por ejemplo, en el ámbito francés, a una progresiva fetichización de la violencia con aseveraciones radicales como las proferidas por Valéry, en las que se sostiene que el *dictador es un creador* pues trata a los hombres como si fuesen materiales para hacer su *obra* (según esta óptica, la dictadura es la única respuesta posible ante la crítica situación de ese momento histórico). También el sociólogo Jules Monnerot sostenía la importancia del peso del arte en la historia al tratar a la realidad como materia adjudicable de forma. Así, bajo las premisas de este contexto epocal, el *creador no crea más arte sino historia*. Op. cit, Bürger, Ursprung des postmodernen Denkens, p. 38. En este horizonte donde la *historia* es la materia prima que hay que convertir en *arte*, es en el que Reiter comienza su peregrinaje a través de las operaciones bélicas del Tercer Reich, llegando en 1939 a la traumática experiencia de la segunda guerra mundial. Es muy significativa esta relación entre *arte e historia* para entender la “formación” del joven Hans Reiter y observar cómo su figura se recarga del peso de esta especial significación -encarnando justamente una escenificación de esta correspondencia entre arte e historia- cuando adopta ya el rol de escritor bajo el seudónimo de Archimboldi.

⁴⁰⁵ El término alemán “Bildung” es un concepto complejo que se remonta hasta las reflexiones de Meister Eckhart. Sin embargo, en términos generales, se puede concebir como la formación del hombre en virtud de las capacidades espirituales del ser humano. Este concepto implica la idea de un proceso, de un “formar-se”, donde las nociones de “creación” e “imagen” se encuentran íntimamente ligadas. Junto a esta idea expresa también la aspiración a un ideal, a una relación refleja tanto del sujeto consigo mismo como frente a los otros sujetos y al mundo. En la filosofía hermenéutica es renombrada la importancia asignada a esta noción por Gadamer en “Verdad y método”. Como lo sintetiza claramente Mauricio Ferraris, la noción de “Bildung” (formación) expresa una fuente propia de verdad frente al método de la ciencia moderna, expresando así una remisión directa a la gran tradición humanística occidental y a su vinculación con las ciencias del espíritu de la tradición romántica alemana. Ver Ferraris, Mauricio: Historia de la hermenéutica. Akal. Madrid, 2000. p. 31. Sin embargo, además de estas connotaciones filosóficas que se encuentran como trasfondo semántico en la genealogía histórica de lo que Archimboldi representa, este término ha servido también para la conformación empírica de una axiología burguesa desarrollada según propios sus patrones culturales.

del discurso histórico moderno primordialmente de la primera mitad del siglo XX. En estos papeles se relatan los complejos vínculos entre arte e historia en el contexto de los luctuosos hechos de las primeras décadas del siglo en cuestión. Los manuscritos de Ansky describen principalmente el marco histórico de las vanguardias rusas. Éstas, como se sabe, fueron el intento más fidedigno de materializar la tan citada fusión entre arte y vida⁴⁰⁶. Sin embargo, se debe considerar desde un primer momento, para establecer un adecuado juicio sobre lo relatado, que Ansky es un joven rebelde, iluso y desesperado, tratando de comprender los caóticos hechos de las primeras décadas del siglo XX. Estas características fueron las que motivaron a Reiter a: “conocer mejor la vida o la forma de pensar o el grado de desesperación que alguna vez aquejó a Borís Ansky” (884).

Dentro de los principales lemas que sobresalen en el texto de Ansky destaca la creencia, casi religiosa, en el poder de la revolución y en su concreción en el arte de vanguardia. La “delirante” descripción de este contexto, visto con los ojos de la posteridad, muestra irónicamente el hechizo que el ideario de la revolución causó en su tiempo como se desprende de las palabras de Ansky:

“la revolución no tardaría en extenderse por todo el mundo, pues sólo un imbécil o un nihilista no podía ver en ella o intuir en ella el potencial de progreso y felicidad que traía. La revolución, pensaba Ansky, terminará aboliendo la muerte” (888).

Lo disparatado de una lectura explícita de esta cita, trasluce sin embargo un hecho sustancial, como es: la anulación de la muerte, ciertamente no como hecho físico, sino como dimensión histórica, esto es, la superación de la temporalidad del tiempo histórico -base de la proyección futura del discurso moderno-, determinando así la “eternización” de un mundo “fuera” de la historia, o más bien, el cumplimiento pleno de ésta. En este sentido, se expresa una superación del discurso del progreso y de la felicidad asociada ya no a un futuro abierto, prometedor, siempre perfectible, sino a un momento “escatológico” en el que, desde la perspectiva marxista, se lograría una sociedad sin clases, o sea un espacio de “eudamonía” donde ya no existiese la muerte como negación dialéctica del tiempo histórico⁴⁰⁷. El hecho de asociar la revolución a la vanguardia, como se ha indicado en capítulos previos, no es más que

⁴⁰⁶ Como arguye Hobsbawm, las vanguardias posteriores a 1917, principalmente en el ámbito ruso, se conectaron con la emergencia de los movimientos sociales de 1880 y 1890, teniendo como marco histórico fundamental la creación de un arte nuevo para una sociedad nueva. Ver Hobsbawm, Eric: A la Zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX. Crítica. Barcelona, 1998. p. 46.

⁴⁰⁷ En esta cuestión se observa la noción de secularización en cuanto *transferencia* de los contenidos teológicos a la esfera laica, especialmente plasmados en la problemática temporal. Así, se puede apreciar la laicización de la escatología cristiana en la filosofía de la historia de Marx, concediendo que en su obra también se puede encontrar la otra variante del concepto de secularización como es la emancipación o liquidación de la influencia religiosa. Ver Rivera García, Antonio: La secularización después de Blumenberg en: Res publica 11-12, 2003. p. 99.

la expresión más inherente y radical del discurso histórico moderno, cuya “punta de lanza” es representada justamente por el arte de vanguardia.

En el cuaderno de Ansky se expone igualmente el fracaso de esta forma artística. Este evento se personifica en la figura del escritor de ciencia ficción Ivanov, contemporáneo de Ansky. Este escritor, miembro del partido comunista, escribe obras en las que se entremezclan, extravagantemente, ciencia ficción y revolución. Aunque en un primer momento logró alcanzar reconocimiento y éxito, al proyectar la utopía del progreso y del futuro de acuerdo al mismo contexto histórico revolucionario en el que vivía, llegó un momento en el que sus textos de ciencia ficción agotaron su capacidad de fascinación, principalmente porque el contexto histórico surgido con Stalin, donde se despliega la concepción del realismo socialista, lo consideró ya una expresión decadente, alejada de las nuevas consignas que proponía el régimen soviético. Este rechazo cristaliza la puesta en escena del “desmarque” histórico de las vanguardias rusas, cuyo apogeo se dio tras los hechos revolucionarios de 1917. En la obra se expresa abiertamente esta disyuntiva: “En 1930, por más ingenuo o imbécil que uno fuera, ya se veía que la revolución de octubre había sido derrotada” (904); y con este fracaso histórico comienza su descrédito:

“Nombres, nombres, nombres. Los que hicieron la revolución, los que caerían devorados por esa misma revolución, que no era la misma sino otra, no el sueño sino la pesadilla que se esconde tras los párpados del sueño” (911).

Tras la expresión concreta del fracaso histórico de las vanguardias rusas, se desprenden de las anotaciones de Ansky otras importantes consideraciones. En primer lugar se exhibe el horror, la locura y el caos de la primera mitad del siglo XX donde pareciera que: “Sólo en el desorden somos concebibles” (920). Este desorden ciertamente se asocia al caos de la guerra: “Una noche Ansky sueña que el cielo es un gran océano de sangre” (920). Un hecho relevante, en este sentido, es que a medida que Reiter avanza en las operaciones bélicas junto a su comando militar, la seducción de los apuntes de Ansky se hace cada vez más intensa: “Por las mañanas lo primero que hacía era leer el cuaderno de Ansky, que abría en cualquier página” (921). En su desplazamiento al Cáucaso, su principal amuleto fue justamente este cuaderno: “Recorrió el Cáucaso hasta Budenovsk y viajó junto a su batallón por la estepa Kalmuka, siempre con el cuaderno de Ansky bajo la guerrera” (923). Con este proceder se deduce que los postulados de Ansky cumplen un rol cardinal en la conformación simbólica -y con ello en la nueva semantización- que Reiter adoptará cuando decida bautizarse como Archiboldi, aunque este manuscrito termine siendo, paródicamente, tan caótico como el mismo contexto descrito. Surge evidentemente la pregunta por el sentido en

que puede leerse la influencia de Ansky, y con esto, la tematización subyacente a los rasgos centrales del mítico Archimboldi cuando sea instituido como el laureado escritor de posguerra. Para intentar comprender esta interrogante se debe reparar en que en las anotaciones de Ansky es donde aparece por primera vez el nombre de Archimboldi en referencia al inconfundible pintor del renacimiento italiano:

“En el cuaderno de Ansky aparece, y es la primera vez que Reiter lee algo sobre él, mucho antes de ver una pintura suya, el pintor italiano Arcimboldo, Giuseppe o Joseph o Josepho o Josephus Arcimboldo o Arcimboldi o Arcimboldus, nacido en 1527 y muerto en 1593” (911).

El pintor Arcimboldo representaba para Ansky una afinidad muy cercana y especial:

“Cuando ya no podía más, Ansky volvía a Arcimboldo. Le gustaba recordar las pinturas de Arcimboldo (...) La técnica del milanés le parecía la alegría personificada. El fin de las apariencias. Arcadia antes del hombre” (917).

Esta afición se puede interpretar, en el caótico contexto descrito por Ansky (“cuando ya no podía más”), como una especie de refugio u oasis. Al aproximarse a la obra de este pintor italiano se descubre que su técnica artística se caracteriza por la creación de retratos u otros motivos en base a la utilización de frutas, flores, animales, como también de otros objetos inorgánicos. La especial disposición de estos elementos permite establecer una relación asociativa con el retrato de la persona representada. La atmósfera de estas representaciones posibilita crear un ambiente donde la “armonía” natural resalta a primera vista. Es en este sentido que se puede pensar la sensación de “sencillez” y “alegría” que estas pinturas despertaban en Ansky. Pero la cuestión de fondo aquí ciertamente es la temática de las *apariencias*. Ansky sostiene que Arcimboldo expresa el “fin de las apariencias”. Obviamente que en este ámbito artístico (en alusión a Arcimboldo), la noción de apariencia se halla estrechamente vinculada a la de *representación*. El hecho de pintar objetos concretos como flores, frutas y animales, pudiese ser, a simple vista, una dimensión donde el potencial de representación se encuentra disminuido en comparación con técnicas artísticas en donde el nivel de abstracción es mayor, y por tanto, su rendimiento representacional más explícito. Sin embargo, el giro efectuado aquí es justamente el contrario, pues donde en teoría pareciese que la armonía “natural” es la predominante, se puede advertir que el *embrijo* de la representación es implícitamente más penetrante. Efectivamente, donde los “objetos” usados, como recursos artísticos, pareciesen conservar su forma habitual sin mayor manipulación, es, por el contrario, donde la modificación de su estatus de “objeto” (ya sean flores, animales o frutas) logra su mayor radicalidad, pero a la vez menor visibilidad e invasividad en comparación, por ejemplo, con la explícita deformación estética del arte expresionista. Por consiguiente, se

puede observar que el trasfondo de la alusión al pintor Arcimboldo es el distingo de que el artista que más trabaja con las apariencias, y por lo tanto con la representación par excellence, es el que menos parece manipular los objetos o recursos con los cuales crea su obra, puesto que su procedimiento constructivo se basa fundamentalmente en la disposición o relación asociativa de los elementos existentes. Se apela así con más vigor al subterfugio de la simulación, en este caso, de objetos naturales que *aparentemente* parecen acercar el arte a la naturaleza⁴⁰⁸.

¿Cómo se puede interpretar la temática de las apariencias en el escenario descrito por el cuaderno de Ansky en función del giro que experimenta Reiter cuando decide convertirse en escritor, es decir, cuando decide adoptar el seudónimo de Archimboldi?. Lo primero que descolla en este sentido es la perturbación que suscitó en Reiter el tratamiento dado por Ansky a la noción de apariencia:

“Pero no pudo dormirse en seguida. Se puso a pensar en las apariencias de las que hablaba Ansky en su cuaderno y se puso a pensar en sí mismo. Se sentía libre, como nunca antes lo había sido en su vida, y aunque mal alimentado y por ende débil, también se sentía con fuerzas para prolongar ese impulso de libertad, de soberanía, hasta donde fuera posible. La posibilidad, no obstante, de que todo aquello no fuera otra cosa que apariencia lo preocupaba. La apariencia era una fuerza de ocupación de la realidad, se dijo, incluso de la realidad más extrema. Vivía en las almas de la gente y también en sus gestos, en la voluntad y en el dolor, en la forma en que uno ordena los recuerdos y en la forma en que uno ordena las prioridades. Las apariencias proliferaban en los salones de los industriales y en el hampa. Dictaba normas, se revolvía contra sus propias normas (en revueltas que podían ser sangrientas, pero que no por eso dejaban de ser aparentes), dictaba nuevas normas. El nacionalsocialismo era el reino absoluto de la apariencia” (926).

En esta cita la metáfora bélica que asocia a la “apariencia” con una “fuerza de ocupación de la realidad” representa una encrucijada fundamental. La inquietud que se presenta entonces refiere a: ¿cuál es la relación finalmente inferida del vínculo entre las apariencias -y con ello el potencial representativo de la verosimilitud en el campo del arte- y el horror del contexto histórico en el que se encuentra envuelto Reiter?. Más expresamente, en base a estas reflexiones de Reiter que conforman de su singular proceso formativo (*Bildung*) en el que la libertad y la soberanía se contraponen a la problemática de las apariencias, resurge la interrogante de si es realmente posible pensar que el universo de las apariencias pueda abarcar y sobreponerse al horror del nazismo y de la guerra⁴⁰⁹. Ciertamente que

⁴⁰⁸ Este argumento debe reforzarse con la reflexión sobre el genio artístico referida anteriormente, asociada a los rasgos “naturales” de Reiter, donde se sugiere que el arte se presenta como una singular forma de *proyección* de los patrones dictados por la naturaleza.

⁴⁰⁹ En este asunto sobresalen los largos debates que los intelectuales y escritores, principalmente alemanes, han desarrollado en torno a los límites de la representación y del arte frente a los sucesos del holocausto. El veredicto adorniano sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, siguiendo los mismos parámetros de

considerar al nacionalsocialismo como el “reino absoluto de la apariencia” es una ironía absoluta, sin embargo, lo que subyace a estas premisas es finalmente la (*in*)validación de la apariencia como móvil fundamental de la dimensión estética del arte (de su *aisthesis*); fenómeno que es inalienable a él por más de que se intente *camuflarlo* como la forma más extrema de “realismo”, o, en una dirección opuesta, como la suma intensificación de su condición de autonomía. En este sentido, se puede decir que el nombre del pintor Arcimboldo, que sirve para el bautizo de una nueva dimensión simbólica presente en Archimboldi tras su concreción como escritor, no fue adoptado precisamente por sugerir, como ingenuamente creía el joven Ansky, una ligazón entre el pintor italiano y el “fin de las apariencias”. Lo que se manifiesta en la obra más bien se metaforiza claramente cuando Reiter sueña que mata al mismo Ansky: “Durante varios días Reiter pensó que había sido él quien le había disparado a Ansky” (921); sin embargo detrás de esta presunción se revela que:

“Al coger el cadáver por la guerrera, pensaba: no, no, no, no, quiero cargar con este peso, quiero que Ansky viva, no quiero que muera, no quiero ser yo el asesino, aunque haya sido sin querer, aunque haya sido accidentalmente, aunque haya sido sin darme cuenta. Entonces, sin sorpresa, más bien con alivio, descubría que el cadáver tenía su propio rostro, el rostro de Reiter” (922).

¿Será que el alivio que siente Reiter al saber que el cadáver de su sueño no pertenecía a Ansky sino a sí mismo, sea una simple forma de liberarse de la culpa de matar la *ilusión* que existe en las páginas del joven ruso, una ilusión asentada precisamente en el dominio de las apariencias?. En realidad, para una comprensión plausible de este pasaje debe contrarrestarse su contenido con la experiencia *directa* del horror -sin ningún tipo de mediación “aparente”- que vive el mismo Reiter en el campo de batalla. No se puede desatender que la lectura de estas anotaciones ha sido precisamente en el mismo frente militar. Entonces, se infiere que Reiter al soñar que se mata a sí mismo no está simbolizando su exculpación y así la sobrevivencia de la utopía de Ansky, sino más bien la posibilidad de terminar con una parte de sí mismo que venía siendo mitificada desde su infancia con el aura o apariencia del genio artístico. Bajo esta perspectiva, se puede interpretar que lo que subyace aquí es la inauguración de una nueva dimensión semántica bajo el seudónimo de “Archimboldi”, que Reiter decide adoptar explícitamente en un pasaje posterior de la obra, en función del desmontaje de la imagen configurada previamente alrededor del joven Reiter. Desde este instante su función simbólica no estará precisamente caracterizada por “el fin de la apariencia” sino, por el contrario, por la mera *remanencia* o excedencia del mundo de la apariencia e ilusión, ya totalmente desustancializado o desmitificado. Sin embargo, desde su

la tradición cultural previa al holocausto, marca un antes y un después en las complejas relaciones entre el arte y la experiencia bárbara del horror.

condición remanente podrá aún pervivir, conservando sólo la *máscara* (apariencia por antonomasia) de su estado original. Por lo tanto, si en el joven Reiter aún existen rasgos de su comportamiento “natural” vinculado metafóricamente al aura del genio, lo que Archiboldi simbolizará, especialmente a partir de la retrospectiva escenificada en “La parte de los críticos”, es la simple “cáscara” del aura, el mero hechizo del potencial de apariencia e ilusión acuñado largamente dentro de la episteme occidental. Ahora bien, la pregunta de fondo que surge es ¿por qué se puede afirmar, a partir de la relación entre apariencia y horror derivada de las reflexiones del cuaderno de Ansky, que en el contexto histórico de los años 30’ y 40’ se lleva a cabo una desarticulación de la incesante búsqueda del arte moderno, desde mediados del siglo XIX, de una potenciación de la (in)diferencia en tanto fundamento esencial de la incondicionalidad sustentadora de la autonomía del arte?⁴¹⁰. Evidentemente que la experiencia del horror de Reiter en el campo de batalla es tácitamente más decisiva, como experiencia formativa (o deformativa), que las lecciones que pueda haber recibido de un manuscrito que, a pesar de ser escrito por un joven inmaduro, con anotaciones extremadamente irónicas e hilarantes, deja entrever parte de las utopías que en las primeras décadas del siglo XX movilizaron a un gran número de artistas en la búsqueda de la vanguardia y la revolución, o, en términos del discurso histórico moderno, de la apariencia embrujadora de las expectativas futuras galvanizadas a partir de la fascinación por lo desconocido. Sin embargo, más

⁴¹⁰ Este proceso descrito ha sido encarnado en la tradición literaria fundamentalmente por la poesía moderna. En este sentido Oyarzún sugiere que: “No es acaso de aquí precisamente que surge la poesía moderna, abocada a la intuición de que “la (vraie) vie est ailleurs”, siendo ese “*ailleurs*” -o *L’inconnu*, como lo nombran Baudelaire y Rimbaud (...). Baudelaire: “!Queremos, tanto el fuego nos quema el cerebro, / Sumirnos al fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa?, /Al fondo de lo desconocido para encontrar *lo nuevo!*” (El viaje). Y Rimbaud: “Se trata de arribar a lo desconocido por el desarreglo de *todos los sentidos*” (“Carta del vidente”) (...) - el lugar que *es* el arte o que el arte prefigura? ¿No fluyen de aquí los humores que en su mezcla crítica darán lugar a las vanguardias de variada laya? Y, descontada esta férvida voluntad de *novum* que marca -justamente allí, en las vanguardias- el punto de exacerbación propiamente moderno del arte y la literatura, ¿no es quizás ese *otro* lugar el que oscila como fantasma sobre todos los esfuerzos de un arte y una literatura que padece la sustracción de su propio emplazamiento heredado y de su posibilidad misma por obra de una modernidad que no cesa de intensificarse?” (cursivas en el original). Op. cit, Oyarzún, Literatura y utopía, p. 298. Estas interrogantes dejan abierto un campo de sentido, donde la supuesta búsqueda del *lugar* del arte moderno, como expresión de la apelación por su autonomía, puede enlazarse con el proceso histórico de *in-diferenciación* y “*absolutización*” mencionado en la incorporación (e inmanencia) de la distancia aurática del valor de culto del arte del pasado (ver nota 402). En este hecho se transparenta un reclamo radical al arte para buscar su propio emplazamiento y posibilidad, luego de que en la modernidad se llevase a cabo efectivamente la sustracción de su propio lugar, determinando con este acto, que la única posibilidad del arte sea finalmente darse lugar a sí mismo. Junto a esta idea, y como se observará en los apartados siguientes, la búsqueda del “lugar” del arte autónomo, de un nuevo emplazamiento para sí, visto desde el caleidoscopio crítico de la posmodernidad -y especialmente desde su proyección hacia la decolonialidad latinoamericana-, no será un simple fenómeno inmaculado, sino por el contrario, podrá también ser acusado, como sostiene Bourriaud, de un sesgo aristocratizante, fundamentalmente por querer *conquistar* siempre un *nuevo* territorio, poniendo así en evidencia su presupuesto *colonial*. Ver Bourriaud, Nicolas: Estética Relacional. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2008. p. 14. Más elocuentemente, este mismo autor se refiere al modernismo como: “¿El modernismo?. Una vieja quimera humanista y universalista, la máquina colonial de Occidente”. Bourriaud, Nicolas: Radicante. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2009. p. 10.

importante que el contenido explícito del cuaderno de Ansky es la dimensión simbólica conformada alrededor del epigrama de Archimboldi, producto de la deconstrucción de la gravitación de la apariencia (temática derivada del pintor Arcimboldo y el supuesto “fin de las apariencias”). Esta disposición es clave, pues la indiferente constitución de la personalidad de Reiter (modelada desde su infancia) revela que la descripción íntima del horror de su propia experiencia bélica parece quedar *fuera*, deteniéndose, más bien, profusa y punzantemente en los desmesurados escenarios de la guerra. Así, luego del fin del conflicto bélico, abruptamente -aunque para nada sorpresivamente- Reiter se convierte en escritor, se transforma finalmente en Archimboldi y con este nuevo estatus nace su mito -del cual se conocen sus efectos en “La parte de los críticos”- gracias al dispositivo de *sobreposición* y *ocultamiento* derivado del mundo de la apariencia y de la fetichización del aura. Después de este giro semántico derivado del bautismo de Archimboldi, la novela narra como éste sigue una vida prácticamente normal, alejado de toda aura de genialidad, trabajando en diferentes lugares y escribiendo cada cierto tiempo una nueva novela, relacionándose con el mundo editorial, con la vida de los bares, con una visión bastante instrumental de la literatura. En esta época Archimboldi veía: “sus propios libros y sus proyectos de libros futuros (...) como un juego y (...) como un negocio” (1023).

Entonces, en la relación entre apariencia/representación y horror no puede haber cabida para la *indiferenciación* entre experiencia e ilusión o entre presencia y representación. Pues si la búsqueda del “lugar” del arte llevó a la autonomía estética a emanciparse (indiferenciándose) de la sociedad burguesa de la cual ella misma emergía (efectuando en este proceso una crítica radical del estatuto de la “positividad” de la experiencia burguesa), en el horror de la guerra se presenta la “ruptura” como tal (ironizada en largos pasajes de “La parte de Archimboldi” como una “locura generalizada”); la fractura “desnuda” de la historia⁴¹¹, donde simplemente es imposible encontrar un “lugar” para el arte, pues resulta ser impracticable indiferenciarse de una “experiencia positiva” (soporte desde donde se emancipa toda autonomía), ya que en la guerra se patentiza más bien la ruptura de toda experiencia⁴¹². Efectivamente, es en esta “ruptura” que, en vez de estimularse la autonomía es pos de la búsqueda de un nuevo “lugar” para el arte, afinando su potencial de apariencia/representación,

⁴¹¹ Se deben tener en cuenta nuevamente en este punto las reflexiones de Ricoeur que sostienen que en la médula del discurso histórico moderno se aloja una falla o fractura que la atraviesa por completo, y que es a partir de la cual se pueden reconocer sus posibles catástrofes (Ver capítulo II, “Ruptura” histórica o “falla” geológica de lo moderno).

⁴¹² Según Benjamin, la guerra no es un evento más dentro de una serie de eventos, sino la *subversión* misma del sentido de la historia, pues representa lo monstruoso, o sea, el fin de toda experiencia. Ver Op. cit, Benjamin, *Der Erzähler*, 1997.

se produce, por el contrario, su anulación o punto de fuga. De este modo, lo que esta imposibilidad representa es la incompatibilidad de situar al arte *dentro de la misma experiencia del horror* que yace en la ruptura y que es precisamente la expresión de su dimensión abismática⁴¹³. En este hito se exhibe la inviabilidad de representación in situ⁴¹⁴. En consecuencia, sólo queda la posibilidad de abordar esta temática a posteriori como una forma de rehistorización; una resemantización que permita lúcidamente reevaluar el proceso histórico. Esta dimensión rehistorizadora adquiere su sentido, por cierto claramente problemático, cuando se articula con el horizonte general de “2666” expuesto también el relación a los acontecimientos de Santa Teresa.

En el tratamiento del horror de los hechos narrados en torno al nazismo y la guerra se examina un recurso extremadamente irónico ejecutado por Bolaño, quizás como una forma de postular que sólo desde la ironía extrema, nunca del todo estabilizable semánticamente, radicalmente ambivalente, se puede hacer frente a la máxima adorniana que exige que el arte se libere, en su misma función crítica, de la violencia de estado de la represión total. Con esta ironía extrema se podría intentar mantener en vilo la posibilidad consciente de cuestionamiento de los hechos históricos más atroces.

En definitiva, la figura de Archimboldi, la construcción simbólica diseñada en torno a su protagonismo, tendrá por sentido, a la luz del escenario general descrito en “2666”, sólo la mediación portadora de un *remanente* mesiánico de la tradición aurática del arte moderno, justamente para intentar, a partir de esta mediación crítica del potencial *aesthético* de representación/apariencia, establecer un juicio más agudo del devenir histórico de la modernidad occidental, especialmente en la escenificación del problemático vínculo de la

⁴¹³ La experiencia del horror, en este sentido, puede ser pensada como una experiencia abismática pues nunca se logra dimensionar del todo los límites a los que puede llegar, siendo en este sentido insondable. Si se retoman las categorías del discurso histórico moderno expuestas en esta presentación, representaría el “espacio de experiencias” por antonomasia (o de experiencia “bruta” o “desnuda”), desde el cual es imposible fijar una plataforma estable -puesto que siempre tiende a desfondarse o abismarse- a partir de la cual se pueda vislumbrar un eventual “horizonte de expectativas”, y a consecuencia de esta limitación, atisbar cualquier posibilidad de representación, pues lo que se anula aquí es justamente la noción de “horizonte”.

⁴¹⁴ En esta argumentación se evidencia la paradoja que está detrás de la “pasión de lo real” planteada por Badiou, cuando se asocia esta idea con los móviles del arte de vanguardia. Pues en el caso de “La parte de Archimboldi”, si se pudiese hablar de vanguardia en este contexto, paradójicamente sería remitida a una manifestación de la realidad misma y nunca del arte. Esta singular orientación refleja una mordaz ironía que devela en “la realidad misma” las abominables “creaciones humanas”. De aquí la burla frente al Surrealismo en la voz del general Entrescu: “y finalmente se puso a hablar de cubismo y de pintura moderna y dijo que cualquier pared abandonada o cualquier pared bombardeada era más interesante que la famosa obra cubista, por no hablar del surrealismo, dijo, que cae rendido delante del sueño de cualquier campesino analfabeto de Rumanía” (854). Lo significativo de este sarcasmo es que permite poner en primer plano la operatividad de una episteme que ha valorado (construido una escala de valores) tanto el potencial de representación como su misma ruptura como elementos constitutivos de una misma legitimidad cognoscitiva. Así, entonces, lo que se puede concebir como “novedad” sólo puede ser, dentro del contexto de la guerra, paradójicamente percibido como horror.

dimensión epistémica del arte y la historia desde los hechos repulsivos del nazismo y de la guerra hasta las nuevas versiones de la barbarie en Santa Teresa.

5.4.3 Embrujo de la obra maestra

Otra de las eventuales fuentes en la formación de Archimboldi proviene de los consejos entregados por un viejo ex escritor. Éste fue quien le arrendó la máquina de escribir para tipografiar su primera novela. Y fue también frente a quien Reiter se presentó por primera vez como Archimboldi:

“Al día siguiente volvió y le mostró el dinero, pero entonces el viejo sacó una libreta de un escritorio y quiso saber su nombre. Reiter dijo lo primero que se le pasó por la cabeza. -Me llamo Benno von Archimboldi. El viejo entonces lo miró a los ojos y le dijo que no se pasara de listo, que cuál era su nombre verdadero. -Mi nombre es Benno von Archimboldi, señor -dijo Reiter-, y si usted cree que estoy bromeando lo mejor será que me vaya” (981).

La conversación entre ambos trató sobre la diferencia entre obras maestras y obras menores dentro del vasto campo de la literatura. Pero este diálogo viene precedido de un sarcástico contexto preliminar caracterizado por una ácida crítica al *pathos* de la tradición cultural y artística alemana: “-Este país -le dijo a Reiter, que aquella tarde se convirtió, tal vez, en Archimboldi- ha intentado arrojar al abismo a varios países en nombre de la pureza y de la voluntad” (981). El supuesto *pathos* de la pureza llega a su dimensión más irónica al aludir que:

“Un asesino, en el fondo, es bueno. Los alemanes eso lo sabemos bien (...) Ser asesino no es fácil. Eso lo sabemos bien usted y yo. No es nada fácil. Exige pureza y voluntad, voluntad y pureza (...) En ese momento el asesino es bueno, puesto que es intrínsecamente bueno, y yo soy un idiota, puesto que soy intrínsecamente idiota, y ambos somos sentimentales, puesto que nuestra cultura tiende irrefrenablemente a la sentimentalidad” (982).

Después de este sarcástico preámbulo sobre la cultura alemana, que prefigura el tono discursivo de todo este pasaje, el ex escritor comienza a exponer, lo que debiese ser interpretado como una parodia, sobre las diferencias existentes entre obras de arte maestras y menores:

“La literatura es un vasto bosque y las obras maestras son los lagos, los árboles inmensos o extrañísimos, las elocuentes flores preciosas o las escondidas grutas, pero un bosque también está compuesto por árboles comunes y corrientes, por yerbales, por charcos, por plantas parásitas, por hongos y por florecillas silvestres” (982).

La ironía que expone el ex escritor resalta que para que exista lo sobresaliente se precisa de lo accesorio, de lo incidental; lo que no logra deslumbrar y se queda sólo en el

plano trivial o supletorio. La idea de obra maestra, que en Occidente ha representado el reducto donde se ha procurado conservar el aura divina, su implícito potencial teológico⁴¹⁵, se relacionaría, según sus reflexiones, con las categorías de autenticidad, unicidad, tradición y culto, reforzando así íntegramente su dimensión aurática. El ex escritor sigue con su monólogo afirmando que todo autor de “carne y hueso”, probable autor de una obra menor, no es en realidad el autor real de tal obra:

“el autor de una obra menor no se llama fulanito o zutanito. Fulanito y zutanito existen, de eso no cabe duda, y sufren y trabajan y publican en periódicos y revistas y de vez en cuando incluso publican un libro que no desmerece el papel en el que está impreso, pero esos libros o esos artículos, si usted se fija con atención, *no están escritos por ellos*” (982-983) (cursiva en el original).

En esta provocativa aseveración, más que plantear la crítica a la noción de autor esbozada desde el posestructuralismo, se vuelve al embrujo generado por la noción de “genio”. Se expresa de esta manera una relación ambigua entre el sujeto individual y la idea de un “autor” trascendente, enigmático y oculto. Pues bien, bajo esta óptica “sentimental” implícitamente parodiada por el ex escritor, el autor de obras menores sería sólo un artesano: “Nuestro buen artesano escribe. Está ensimismado en aquello que va plasmando bien o mal en el papel” (983); no el “verdadero” autor que, por ser secreto, es necesariamente, según su argumento, un autor de obras maestras: “Toda obra menor tiene un autor secreto y todo autor secreto es, por definición, un escritor de obras maestras” (983). En este motivo vuelve la noción de secreto a cargarse con el sentido de la apariencia discutida en el apartado anterior, pero bajo una nueva modalidad, como es la transmisión de lo invisible que sólo se puede concebir potencialmente como *negatividad*. Esta dimensión secreta y enigmática es la manifestación de un rasgo distintivo del arte romántico alemán, supeditado a un excelso “pathos religioso” al que se liga su condición invisible, suprasensible y sublime⁴¹⁶. Estas mordaces críticas que vierte el ex escritor, que son probablemente la causa de su abandono y

⁴¹⁵ Asociada fundamentalmente con el potencial teológico remanente de la obra autónoma moderna, la experiencia estética adopta a través de lo imaginario el medio fundamental para apoderarse progresivamente de la conformación y estructura de sentido de lo absoluto y así pretender el aura de una perfección divina para el arte como la más alta obra humana. Ver Jauss, Hans-Robert: “Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären” en: *Funktionen des Fiktiven*, Poetik und Hermeneutik X. Wilhem Fink Verlag. München, 1983.

⁴¹⁶ Gadamer sostiene que cuando se habla de “arte” en realidad su uso moderno se remonta al romanticismo alemán, puesto que el arte presupone un “pathos religioso” que une la concepción del arte con la armonía religiosa. Ver Gadamer, H-G: “Der Kunstbegriff im Wandel” en: *Hermeneutische Entwürfe*. Mohr Siebeck. Tübingen, 2000. En este ámbito, la noción de poesía comprende esencialmente un “hacer puro” en el que no se exhibe ninguna resistencia material, sino que sólo se limita a un “hacer” (poiesis) que refleja una *enigmática* designación que viene de la *nada*; prácticamente como una creación religiosa ex-nihilo.

rechazo de la literatura, se enlazan con la exigencia de verdad trascendente de una parte significativa de los pensadores alemanes de los últimos siglos⁴¹⁷.

El leitmotiv de la invisibilidad y lo suprasensible se concentra en torno a la idea de *ocultamiento* presente supuestamente en los “fundamentos” de una obra maestra:

“En el interior del hombre que está sentado escribiendo *no hay nada*. Nada que sea él, quiero decir (...) La escritura, en cambio, suele ser vacío. En las entrañas del hombre que escribe *no hay nada*. Nada, quiero decir, que su mujer, en un momento dado, pueda reconocer. Escribe al dictado. Su novela o poemario, decentes, decentitos, salen no por un ejercicio de estilo o voluntad, como el pobre desgraciado cree, sino gracias a un ejercicio de *ocultamiento*” (983) (cursivas en el original).

En esta reseña se plasma una exaltación de la dimensión mítica y autoteleológica de la obra autónoma maestra asociada al “exceso” de lo sublime, a lo indecible e indeterminable; atributos siempre comprendidos como formas superiores que, en última instancia, tienden a ocultarse o replegarse⁴¹⁸. Así, las obras menores, que abundan en el campo de la literatura, serían sólo los remanentes, los residuos materiales que deja la “sustracción” de la potencial obra maestra, o, en otras palabras, aquéllas constituirían sólo el estado incompleto o larvario de una *posible* obra maestra, puesto que en toda obra menor cohabita *potencialmente* una obra de arte maestra. La obra menor entonces, bajo el hechizo de esta mitificación del arte elevado, puro, sublime, de la tradición occidental, sólo se limitaría a reproducir de múltiples maneras el esquema “inmaterial” -derivado de su negatividad elemental- de una obra maestra: “Todo libro que no sea una obra maestra es carne de cañón, esforzada infantería, pieza sacrificable dado que reproduce, de múltiples maneras, el esquema de una obra maestra” (984). En este aserto resuenan matizadamente los planteamientos que hasta el siglo XX se han proyectado en la concepción adorniana del arte, donde el estatus de la negación ofrece un vínculo crítico con la noción de ocultamiento⁴¹⁹. Siguiendo la metáfora del bosque, el ex escritor menciona que

⁴¹⁷ Desde Schelling, Hegel, hasta Heidegger, Gadamer, Benjamin y Adorno. Ver Piepmeier, Rainer: “Zu einer nächstethischen Philosophie der Kunst” en: *Ästhetische Erfahrung*. Ferdinand Schöningh at Paderborn. München-Wien-Zürich, 1981.

⁴¹⁸ Lo indecible o indeterminable tiene una precisa semblanza con la noción de *incondicionalidad* radicada en la médula de la concepción romántica del arte. Como lo menciona ejemplarmente la célebre cita de Novalis: “Buscamos por doquier lo incondicionado y encontramos sólo cosas” (*Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge*). Ahora bien, es importante precisar una significativa diferencia entre el arte romántico y el arte moderno inaugurado por Baudelaire. El primero, todavía aspira, nostálgicamente, a recuperar el reinado de la naturaleza, en cambio, el segundo, desde sus “paraísos artificiales”, es totalmente consciente de su completa escisión con la norma natural. De esta suerte, el sentido restringido de la noción de autonomía se puede aplicar paradigmáticamente a la poesía de Baudelaire, puesto que éste se encuentra enteramente inserto en el nuevo escenario estrenado por la ciudad moderna y el capitalismo burgués.

⁴¹⁹ La obra de arte maestra, que bajo el prisma adorniano sería la obra de arte auténtica, es aquella que permite el resguardo o conservación de todo aquello que niega la positivación o reificación de la ideología y de la noción de mercancía en la sociedad capitalista. Adorno sostiene que el “arte verdadero”, el “gran arte”, es aquel que visibiliza lo que *oculta* la ideología dominante. Es por esto que el arte moderno debe crear las propias reglas de su conformación artística singular, puesto que es el depositario de los antagonismos no resueltos de la realidad que deben ser asumidos por el arte como un problema inmanente de su forma. En el caso de lo referido en “La

para que pueda existir la obra maestra, la obra única y auténtica, es necesario que: “haya muchos libros, muchos pinos encantadores, para que velen de miradas aviesas el libro que realmente importa, la jodida gruta de nuestra desgracia, la flor mágica del invierno” (983). Esta concepción de obra maestra, esta “flor mágica del invierno”, bajo la vasta tradición romántica, representa lo único, lo auténtico, o sea, lo configurado auráticamente.

El ex escritor continúa argumentándole a Archimboldi que los escritores menores son los que se dedican a jugar y a equivocarse: “La mayor parte de los escritores se equivocan o juegan. Tal vez equivocarse y jugar sea lo mismo, las dos caras de la misma moneda” (984). En esta mención, según la soterrada crítica esquilmada por el ex escritor, equivocarse y jugar refieren finalmente a una forma probatoria de aferrarse a la vida. De este particular raciocinio el ex escritor puede afirmar que:

“El juego y la equivocación son la venda y son el impulso de los escritores menores. También son la promesa de felicidad futura. Un bosque que crece a una velocidad vertiginosa, un bosque al que nadie le pone freno, ni siquiera las Academias, al contrario, las Academias se encargan de que crezca sin problemas, y los empresarios y las universidades (criaderos de atorrantes), y las oficinas estatales y los mecenas y las asociaciones culturales y las declamadoras de poesía, todos contribuyen a que el bosque crezca y oculte lo que tiene que ocultar, todos contribuyen a que el bosque reproduzca lo que tiene que reproducir, puesto que es inevitable que así lo haga, pero sin revelar nunca qué es aquello que reproduce, aquello que mansamente refleja” (985).

En este punto se realiza un giro clave. Aunque por un lado se critique a todo el circuito que rodea a la literatura, esto evidentemente no da pie para exaltar una forma de sublimidad del arte que fuese aséptica, “trascendente”, a los avatares del mercado, como pudiese pensarse a primera vista. Efectivamente, lo que en realidad se trasunta en este disimulado pasaje es que lo único que existen son obras concretas, donde el juicio de “maestra” o “menor” no es más que el resultado de la “construcción”, primero que todo, de un juicio estético configurado a partir de la episteme eurocéntrica basada en la dimensión fundacional de categorías como “pureza” o “sublimidad”, que implican una latente forma de endiosamiento del arte culto, de su potencial mesiánico. Toda esta tradición, asentada principalmente en la estética centroeuropea, muestra que este rasgo enigmático y secreto de la obra de arte maestra, atribuido a su negatividad y ocultamiento, sólo se puede dar si su sentido *no* se asienta en el juego y en la equivocación reflejados en el “aferrarse a la vida” de los escritores menores, esto es, irónicamente, en el establecimiento en el mundo de las letras. En consecuencia, su auténtica legitimidad vendría donada, por el contrario, desde su ineludible vinculación con

parte de Archimboldi” es, inversamente, el “gran arte” o la “obra de arte maestra” la que *se oculta* -desplegando una cierta matriz metafísica- dentro del atestado mundo de la producción literaria considerada como mero producto de consumo o mercancía que, bajo las proposiciones sublimes parodiadas por el ex escritor, sería sólo “carne de cañón”.

el misterio de la *muerte*⁴²⁰. En este terreno, el pathos sentimental o trágico, como se indicó al comienzo de este acápite, fragua su sentido pleno en virtud de lo más desconocido, enigmático y, en cierto sentido sublime, que se pueda concebir según esta episteme, como es la muerte.

La crítica sugerida a esta excelsa cosmovisión de la tradición romántica -todavía más ironizada desde el peculiar preámbulo de esta conversación referido a las invasiones militares de Alemania- se comprueba finalmente en una extraña anécdota que marcó indeleblemente la vida del ex escritor. Esta historia versa sobre la similitud que él encontró entre los ojos de un gran escritor alemán, autor de obras maestras, y los de un empleado de la morgue: “sobre todo sus ojos, unos ojos profundos (...) en ocasiones semejaban dos túneles sin fondo, dos túneles abandonados y a punto de derrumbarse” (986). Esta insólita analogía presenta un nexo implícito, ya que ambos, tanto el gran escritor de obras maestras como el empleado de la morgue, se “*conectan*”, supuestamente, con el universo semántico ligado a la muerte, es decir, con las insolubles preguntas sobre: “la brevedad de la vida, en lo insondable que resulta el destino de los hombres, en la futilidad de los empeños mundanos” (988); es decir, las invariables interrogantes *metafísicas* que han acompañado a la humanidad durante siglos. No obstante, la desfiguración de este episodio es radical cuando el empleado de la morgue confiesa una comprensión de la muerte totalmente mundana (“banal” para el criterio de ese pathos sentimental) en tanto experiencia plenamente cotidiana; ajena a la sensibilidad de lo trascendente, articulada sólo con la operatividad rutinaria del trabajo. De aquí que el ex escritor revele que en su diálogo con el empleado de la morgue súbitamente:

“me di cuenta de que estaba hablándole como si él fuera el gran escritor alemán y aquella nuestra charla que jamás se produjo. No tengo mucho tiempo, me dijo. Volví a mirar sus ojos. No me cupo la menor duda: eran los ojos de mi ídolo. Y su respuesta: no tengo mucho tiempo. ¡Cuántas puertas abría esa respuesta! ¡Cuántos caminos quedaban de pronto despejados, visibles, tras esa respuesta!. No tengo mucho tiempo, he de acarrear cadáveres de arriba abajo. No tengo mucho tiempo, he de respirar, comer, beber, dormir. No tengo mucho tiempo, he de moverme al compás del engranaje. No tengo mucho tiempo, estoy viviendo. No tengo mucho tiempo, me estoy muriendo! (989).

⁴²⁰ La relevancia de la reflexión romántica sobre la muerte se expresa por antonomasia en la conciencia histórica de la finitud de la subjetividad moderna. Ver Oyarzún, Pablo: “Lo trágico, de Hölderlin a Nietzsche” en: Revista de Filosofía. Volumen LV-LVI. Universidad de Chile. Santiago, 2000. Patricia Espinoza, criticando esta tradicional concepción romántica, observa que existe más bien un *simulacro de secreto* en la obra de Bolaño, pues el enigma se mantiene siempre como indeterminación. Según ella, para Bolaño lo indeterminado es la vida y la determinación es la muerte. Así todo aquello que se territorializa, que se fija, muere. De esta premisa se establece una hermenéutica: ya no buscar más para encontrar el sentido porque encontrar no tiene sentido. Espinoza, Patricia: Simulacro y secreto en 2666 de Roberto Bolaño. Revista Estudios Filológicos. Número 41. Valdivia, 2006.

No tener tiempo en este testimonio significa estar *en* la experiencia, independiente de cualquier juicio especulativo de su dimensión cualitativa. Implica igualmente anular la distancia frente a ella; el alejamiento y la indiferencia que la tradición del arte moderno ha “sacrificado” en pos de encontrar su sentido más auténtico. Sin embargo, la ironía de estas líneas no tiene que ver ciertamente con una apología de la experiencia por la experiencia. No se ensalza aquí tampoco el trabajo rutinario e irreflexivo que gira en torno a su quehacer, automatizándolo, sino que se ilustra simplemente un modo elocuente de contrapartida frente a la fascinación desmedida, y por momentos “ilusoria”, que la temática de la muerte puede propiciar. De este “exceso” proviene el lapsus del ex escritor al confundir los ojos del “gran escritor” con los del trabajador de la morgue, respecto a la coincidente evocación de una serie de preguntas metafísicas. Esta fascinación desmedida conlleva también una forma más encubierta de simulación y confusión, inherentes al *modus operandi* de esta dimensión de la apariencia.

Por lo tanto, si la temática de la muerte, ante la que se enfrenta aparentemente sólo la gran obra asociada al arte sublime, al arte de lo inconmensurable, se analoga a la experiencia del empleado de la morgue, sería sólo en base a una dimensión enteramente *desaturizada*, hipermundana, carente de la fuerza fascinadora subyacente a la apariencia y a la ilusión. En definitiva, si es que en algo modelaron la imagen simbólica de Archimboldi los consejos del ex escritor debiese ser en el mismo sentido del análisis propuesto a las reflexiones del cuaderno de Ansky, a saber, que la apariencia y su aura no devienen únicamente una esencia trascendente universal, como ha sido sobreexplotado por la cultura representacional de Occidente, sino que también, desde otras experiencias histórico-sociales, desde otras formas epistémicas como las que complejamente se entrecruzan en Santa Teresa, donde la muerte naturalizada con el femicidio proporciona un estatus diferente a toda esta problemática⁴²¹, puede llegar a ser incluso, opuestamente, un mero *envoltorio vacío* -que requeriría de otras aproximaciones epistémicas radicalmente diferentes a las ya colonizadas por la tradición

⁴²¹ Donde la tradición occidental cristaliza de forma más lograda esta reflexión sobre la autenticidad vinculada a la muerte es en la obra de Heidegger. Para este pensador, como se sabe, la autenticidad primordial del *Da-sein* se da cuando anticipa su propia muerte, cuando logra salir del anonimato de la impersonalidad. Sin embargo, como este pasaje del ex escritor es una de las fuentes potenciales de semantización de la función de Archimboldi en la obra, al establecer un puente entre la tradición centroeuropea y el femicidio de Santa Teresa, es factible leer esta temática de la muerte en consonancia con lo narrado tanto en el escenario de la segunda guerra mundial experimentado por Archimboldi como en el de la frontera mexicano-norteamericana. Evidentemente que el problema de la autenticidad de la existencia relacionada con la muerte es muy cuestionable en condiciones extremas de opresión y normalización de la violencia y el crimen. Esta idea es la que Maldonado-Torres, siguiendo a Fanon, expone al mencionar que el “condenado” (*damné*) no es un “ser-ahí” sino un “no-ser” o un “ente invisibil”, en el que la problemática de la autenticidad y lo extraordinario de la muerte queda ciertamente relegada ante el apremio por la inexorable supervivencia. Ver Maldonado-Torres, Nelsón: “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto” en: *El giro descolonial...*, 2007. p. 150.

occidental- como es lo que el mismo seudónimo de Archiboldi representa sobrepuesto sobre el joven Reiter.

5.4.4 Exangüe promesa mesiánica del arte en Santa Teresa

Un elemento narrativo decisivo que permite establecer una conexión estructural y semántica entre “La parte de los crímenes” y “La parte de Archiboldi” refiere a la detención de Klaus Hass. Este personaje: “Había nacido en Bielefeld, en la entonces República Federal de Alemania, en 1955, y había emigrado en 1980 a los Estados Unidos” (598). De origen alemán pero nacionalizado norteamericano, Klaus pasó a ser sospechoso de violación, tortura y asesinato de mujeres de Santa Teresa. Así, para muchos se convirtió en el “chivo expiatorio” dentro una poderosa red delictiva que, como se indicó, opera en el norte de México. Evidentemente su origen alemán es fundamental para establecer su vínculo con Archiboldi, incluso antes de conocerse en “La parte de Archiboldi” el parentesco existente entre ambos. En “La parte de los crímenes” se establece que: “Hass era incansable y parecía salirse de la realidad” (602). Existe aquí una consonancia con la personalidad descrita del joven Reiter: su capacidad de abstraerse de la realidad como si viviese en una dimensión paralela.

Hass se encuentra recluso en la cárcel de Santa Teresa. Desde aquí profiere una serie de anuncios “proféticos” que aluden, en un primer momento, oblicuamente a la figura de Archiboldi: “Hass dijo: el asesino está afuera y yo estoy adentro. Pero va a venir a esta puta ciudad alguien peor que yo y peor que el asesino. ¿Oyes sus pasos que se acercan? ¿Oyes sus pasos?” (634). Este presagio no es accidental. Hass insiste en que:

“El gigante ya estaba en camino. Era un gigante ensangrentado de la cabeza a lo pies y ya se había puesto en camino (...) hablaba de un gigante, un amigo suyo, probablemente, que iba a ir a rescatarlo y a matar a todos los que lo habían jodido” (603).

Este vaticinio tiene en apariencia la forma profética de la salvación, del rescate. Sin embargo, esta promesa de liberación, presuntamente encarnada por Archiboldi, revela una característica singular en el violento contexto de Santa Teresa. Dentro de este escenario no se contempla esta promesa en estado “puro”, sino completamente permeada por la venganza, donde liberación y represalia se mezclan indistintamente. En este marco dual se pueden interpretar las palabras de Hass: “un gigante ensangrentado de la cabeza a los pies”, como una descripción connotativa de la experiencia bélica de Reiter, es decir, como la fusión metafórica

de la imagen del gigante con los hechos encarnizados de la guerra. Así, esta *sui generis* promesa de rescate o liberación no adopta la función de una profecía simplemente lanzada al aire, sino una indudable asociación histórica entre el horror de la guerra y el del femicidio.

Ahora bien, ¿cómo se puede afirmar que el gigante aludido por Hass realmente personifica a Archimboldi?. Para establecer este nexo se debe penetrar nuevamente en la infancia y adolescencia del joven Reiter. Es aquí cuando se revela expresamente que Archimboldi es el tío de Klaus Hass. Pero el vínculo de fondo se establece a través de la madre de Hass, Lotte. Ésta creía que: “su hermano era capaz de hacer *cualquier* cosa. Y siempre estaba atenta a oír sus pisadas, las pisadas de un gigante” (1083) (cursivas en el original). Dentro del contexto de la infancia de Lotte, donde se encuentra implícita la gran tradición de cuentos infantiles alemanes, la imagen del gigante viene a ser otro modo de personificar la *singularidad* de Reiter. En este aspecto se aprecia otra forma de construir su mitificación. Pero el quid acá se relaciona con el encanto que despierta Reiter ante los ojos de su hermana de poder hacer “cualquier cosa” (como destaca la cursiva de la cita precedente). En suma, este atributo de “grandeza” de la mítica figura infantil se asimila, alrededor de la función simbólica representada por Archimboldi como imagen del escritor genial, con las nociones de *inconmesurabilidad* e *incondicionalidad* presentes en los cimientos del arte autónomo moderno. Como la misma Lotte lo asocia en su imaginación: “la figura de su hermano siempre había estado revestida con los atributos de lo grande y lo desmesurado” (1092). Dentro de la cosmovisión de la episteme artística moderna, que fundamenta el poder específico del arte en tanto espacio privilegiado para la escenificación de la experiencia humana, también se puede entrever que desde sus mismos basamentos se ejerce una forma subrepticia de violencia y amenaza. Este atributo se insinúa recurrentemente en la obra cuando se asocia a Archimboldi con una “bomba de relojería” que en cualquier momento puede estallar. De acuerdo a esta singular característica, se examina que en los anuncios proféticos de Hass no sólo se hace referencia a los hechos sangrientos del pasado europeo, sino también, en la imagen del gigante, a una forma de violencia implícita a los restos simbólicos de la promesa redentora del arte. Esta correspondencia se despliega siempre tácitamente y se deja asomar sólo cuando se liga esta profecía con la imagen de Archimboldi.

Detrás de esta sugerente correlación se encuentra básicamente la significación de la *potencia* en tanto: mera latencia, virtualidad propiamente tal⁴²². Efectivamente, la figura de

⁴²² Como señala Borsó, siguiendo a Agamben, existen dos diferentes articulaciones del término “poder”. Una, como *potere* (poder), y otra, como *potenza* (potencia). “Potere” designa el poder y la violencia asociada al poder,

Archiboldi se presenta virtualmente en los sueños que acechan tanto a Lotte como a Hass en Santa Teresa:

“La pregunta de Klaus, sin embargo, la sorprendió y no pudo evitar contarle que, desde que había llegado a Santa Teresa, soñaba con él. Klaus (...) le confesó que él, durante mucho tiempo, también solía soñar con Archiboldi y que los sueños no eran buenos” (1103).

En este punto ya se visualiza la función mediadora ejercida por Archiboldi a partir de la fuerza aurática con que fue bautizada su imagen, que como se ha ilustrado a lo largo de esta presentación, no sólo se expresa de una forma más explícita -dentro del contexto de Santa Teresa- en los sueños de Lotte y Klaus, sino también más implícita, en función de un despliegue simbólico mayor, en los mismos sueños de los críticos europeos de “La parte de los críticos”, como una irónica analogía de su refinamiento cultural.

Uno de los sueños de Lotte se destaca por el universo simbólico sugerido en relación a un posible significado general de “2666”. Este sueño refería a: “un cementerio en donde estaba la tumba de un gigante” (1113)⁴²³. Este cementerio, donde hipotéticamente yacería según esta correspondencia Archiboldi, se encuentra simbólicamente en los dominios de Santa Teresa, reflejando así paralelamente la ominosa situación de las víctimas de los crímenes⁴²⁴. La pregunta que se esboza entonces es ¿por qué tendría que yacer Archiboldi en ese cementerio?. Pero primeramente se debería cuestionar ¿qué simbolizaría su yacer?, y segundo, ¿cómo se interpretaría que este hecho ocurriese en Santa Teresa?. Si lo único que se

y “potenza”, la modalidad de la latencia, lo que aún no ha sido realizado. Ver Borsó, Vitoria: “Einleitung” en: Kulturelle Topografien. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart-Weimar, 2004. p. 9. Agamben argumenta, en relación a la *indiferencia* más radical que puede existir entre el ser y la nada, que esta indiferencia no es un equilibrio entre dos principios contrapuestos, sino la forma de ser de una *potencia* que se ha purificado de toda razón. Ver Agamben, Giorgio: “Bartleby oder die Kontingenz” en: Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz. Merve Verlag. Berlin, 1998. p. 44. De este modo se puede establecer un vínculo constitutivo entre *indiferencia* y *potencia*, expresando con esto, en el caso del arte moderno, que en su *indiferenciación fundamental radica su potencia de ser*. Rancière, por su parte, sostiene que del discurso de la modernidad se deriva una de sus variantes ejemplares en la autonomía del arte como una manifestación radical de la revolución “antimimética” del arte idéntica a la conquista de la forma pura. Así, cada arte: “afirmaría entonces la pura potencia del arte explorando los poderes propios de su medio específico”. Rancière, Jacques: El reparto de lo sensible. Estética y política. Lom. Santiago, 2009. p. 30.

⁴²³ En la obra “Amuleto” de Bolaño se establece una analogía entre “2666” y un cementerio del futuro: “Y los seguí: los vi caminar a paso ligero por Bucarelli hasta Reforma y luego los vi cruzar Reforma sin esperar la luz verde, ambos con el pelo largo y arremolinado porque a esa hora por Reforma corre un viento nocturno que le sobra a la noche (...) la Guerrero a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un *cementerio del año 2666*, un cementerio olvidado debajo de un párpado *muerto* o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo”. Bolaño, Roberto: Amuleto. Anagrama. Barcelona, 1999. p. 76-77.

⁴²⁴ Christopher Domínguez sostiene que “2666” es una obra cerrada, siendo Santa Teresa el *punto ciego* del universo. Esta ciudad representaría, si se sigue la metáfora del cementerio, la “última frontera de muchos mundos” como si en ese punto ciego terminase la sociedad industrial, la religión cristiana, la ilustración y su aura y un largo etc. Ver Domínguez, Christopher: “2666 de Roberto Bolaño. La literatura y el mal” en: Revista de Libros de El Mercurio, viernes 29 de abril. Santiago, 2005.

sabe es que Hass sueña con un gigante que lo va a rescatar de la cárcel, encarnando así tentativamente la figura de Archimboldi la de su salvador, se podría ensamblar este evento con la tradición mesiánica encarnada por el arte occidental, tanto desde sus raíces profanas como también desde sus reflejos religiosos residuales. Por consiguiente, se exhibiría en este gesto de salvación, la apelación ya descontextualizada o desmarcada de la pura *remanencia del aura* y del culto que quedan como saldo de la “in-corporación” de las fuerzas seductoras del arte religioso del pasado por parte del arte moderno. Evidentemente estas líneas de interpretación quedan abiertas. Efectivamente, de acuerdo con todas las reflexiones planteadas y con el escenario descrito en los subcapítulos anteriores, especialmente en relación a Santa Teresa, queda la interrogante de cómo interpretar el viaje de Archimboldi a México, básicamente si se dan crédito a los anuncios proferidos por Hass desde la cárcel. Si el nexo entre Hass y Archimboldi no se reduce sólo a lo familiar, pudiese abrirse un escenario de comprensión donde la función simbólica asignada a Archimboldi establezca un nexo oculto entre la promesa o *potencia* teleológica existente en la tradición mesiánica del arte (que su figura se encarga implícitamente de acuñar) y su definitivo “desaparecer”, precisamente en aquel lugar motejado como el “agujero del mundo” (el cementerio soñado por Lotte). Estas relaciones semánticas establecen finalmente un enigmático vínculo con las aseveraciones emitidas por Pelletier en “La parte de los críticos”, al mencionar que lo más cercano que se podrá tener a Archimboldi *en* Santa Teresa será, conclusivamente, no tenerlo nunca. Quizás este “desaparecer” pueda de alguna forma articularse con esta categórica imposibilidad de posesión. Estas asociaciones deberán ponerse en contexto, si se quiere penetrar más profundamente en una plausible interpretación de este pasaje, con las problemáticas aporías e insuficiencias que el discurso histórico moderno desnuda en el desierto de Sonora.

5.5 Naufragio de la Historia: re-versión del progreso en el “con-fín” del mundo

5.5.1 Mirada al “ángel de la historia” desde la globalización

Como se analizó en “Estrella distante”, desde la implantación de las dictaduras latinoamericanas, especialmente en Chile, comienza un proceso de transformación del modelo socioeconómico que, ya en la década de los 80’, empieza a mostrar lo que los historiadores denominan como “ruptura histórica”. En este período se constató el término de una larga etapa histórica regida por el capital industrial en su reemplazo por la ascendente hegemonía del capital financiero. En esta época pierden vigor las férreas ideologías del pasado que dividían taxativamente al mundo en izquierda y derecha, y desaparece también, claramente en el ámbito latinoamericano, la figura rectora del estado social benefactor ya sea como estado empresario, desarrollista o populista. También el rol dirigente de los partidos políticos pierde la predominancia que habían logrado como vanguardia política en la conducción de las masas populares ante los auspiciosos desafíos del futuro, por ejemplo, los retos de la teoría desarrollista o de la revolución. En su lugar se instala vertiginosamente la hegemonía del mercado globalizado en el que la figura del estado benefactor queda asimilada, y por cierto, fuertemente disminuida frente a aquél. Este fenómeno produjo nuevas formas sociales, entre las que se destaca vistosamente la llamada “sociedad del riesgo”. Este nuevo patrón ciertamente no ha afectado a todos los estados por igual, puesto que muchos de éstos han crecido abiertamente en los últimos años. Justamente aquí se evidencian las paradojas de la globalización, especialmente en la última década, en la que por un lado, países subdesarrollados han experimentado un importante crecimiento económico, y por otro, algunas naciones del primer mundo han sufrido la inseguridad generada por el futuro, dejando de ser éste el móvil *común y unitario*, aglutinante de las formas socio-políticas del pasado que pretendieron insertarse en el seno del desarrollo moderno.

La globalización permite mostrar (como también ocultar) las paradojas de las realidades periféricas. Este hito se expresa claramente en las reflexiones de Melissa W. Wright, expuestas en el acápite sobre “La parte de los crímenes”. Según su planteamiento, existe una nítida referencia, en torno a la profunda crisis vivida en Santa Teresa, al concepto de la historia proyectado por Walter Benjamin. De acuerdo a esta indicación, se podría establecer incluso una pertinente analogía entre la alegoría expresada en el “angelus novus” y

la imagen desprendida del signo “2666”⁴²⁵. En el pensamiento benjaminiano, las ruinas del pasado emplazan el latente llamado revolucionario dirigido en contra del futuro homogéneo del progreso. En el marco histórico del capitalismo global, caracterizado frecuentemente como “poshistoria” por la comparecencia de un presente “perpetuo” y totalizador, la noción de “ruina” no queda relegada simplemente a su condición de pasado, sino que adopta un nuevo estatus pragmático y semántico al convertirse en “desecho”⁴²⁶, cuyo valor depende de su capitalización por un *presente sin futuro*. Es decir, ya ni siquiera queda sujeto únicamente al pasado histórico, sino más bien se incorpora al presente, pero a un presente que, por el hecho de ser capitalizado, o sea, *consumido*, pierde todo el potencial mesiánico, revolucionario, que Benjamin le había confiado. Como sostiene Wright, en el escenario de Santa Teresa la desechabilidad la materializan las obreras de las maquiladoras. En ellas se palpa esta condición de “ruina/desecho”. El asunto central aquí es que el desecho adquiere valor por estar inscrito en un particular marco histórico -expresión de las paradojas de la globalización periférica-, en el cual el mayor rendimiento no se expresa en la expectativa de cultivar un futuro de desarrollo y planificación estratégica, sino en la explotación desenfrenada de un presente sin futuro⁴²⁷. Esta problemática se ejemplifica abiertamente en la inexistencia de un proyecto empresarial basado en la capacitación laboral de sus trabajadores o en la inversión en recursos humanos. Se testifica más bien con estas prácticas, el deseo

⁴²⁵ Se refiere aquí obviamente a la famosa novena tesis benjaminiana, en la que la imagen del “angelus novus” sugiere al “angel de la historia”. Éste mira atónitamente hacia atrás, hacia el catastrófico crecimiento de las ruinas del pasado; sin embargo, simultáneamente, una tormenta lo impulsa inconteniblemente hacia el futuro, representando ésta lo que se ha designado por “progreso”. Ver Op. cit, Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 1974.

⁴²⁶ Evidentemente no existe una homología total entre la condición de “ruina” y la de “desecho”. Sin embargo, ambos términos comparten semánticamente un tronco común. Ambos designan la idea de “resto” y de “pérdida”. En el caso de la “ruina”, la pérdida de una época de esplendor o apogeo, y en el caso del “desecho”, la pérdida de la utilidad de algo, o sea, de su momento más pleno.

⁴²⁷ En relación a este nuevo contexto, se puede establecer un paralelismo entre la noción de “consumir”, en la forma voraz y omnívora asociada a las maquiladoras mexicanas como representantes de un modo singular de producción del capitalismo global en la periferia del tercer mundo, y el término “consumar”, que refiere a la finalización de un determinado proceso (un “presente sin futuro”). En este caso, de una forma civilizatoria donde la noción de “progreso” aglutinó las expectativas de integración y desarrollo social. En la coyuntura de Santa Teresa se manifiesta más bien una dimensión *destructiva*; desintegradora de las formas de vida social, cultural y familiar. En la explotación desenfrenada del presente se expresa igualmente el vínculo religioso entre “consumir” y “consumar”. Al no existir ya trascendencia en su imaginario religioso tradicional, ni tampoco bajo la forma profana del “progreso”, el consumo se transfigura en el medio immanente del culto capitalista sagrado (religiosidad immanente) en tanto “consumación” impotente, nunca satisfecha en plenitud (destructiva y desintegradora), y por tanto, siempre perpetuada en su autorreproductivo presente “eterno”, insaciable. Ver Benjamin, Walter: *Kapitalismus als Religion* en: *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1972-1985, Vol.6, pp. 100-103. Lo complejo del escenario circunscrito a Santa Teresa es que para muchas personas de escasos recursos (como se mostró en el análisis del apartado V.III.III Maquiladoras, narrativas culturales y femicidio), el trabajo en las maquiladoras representa un perturbador modo de “progreso”, aunque asociado a una brutal forma de explotación, justamente para tratar de “consumir” todo su valor laboral y “consumar” así un presente sin futuro, un culto capitalista immanente, alimentado fundamentalmente por la alta rotación de las trabajadoras, siempre dispuestas a hacer andar el andamiaje de esa producción industrial incesante, suministradora de un consumo a escala global.

exclusivo de explotar la desechabilidad que la mujer del tercer mundo provee dentro de los cánones actuales del mercado global⁴²⁸. Así, una parte fundamental de la rentabilidad de esas industrias se sostiene inusitadamente en el régimen de desecho.

Melissa Wright concibe también la noción de imagen dialéctica benjaminiana⁴²⁹, enfatizando en la condición de paralización o suspensión intrínseca a ella, pero a su vez, asignándole valencias específicas como son los parámetros de valor y desecho. Por lo tanto, su irresolución dialéctica, su paralización, se debe prioritariamente a la imposibilidad recíproca de subsumir estos factores. En esta relación se aprecia que la dialéctica interrumpida no muestra visos mesiánicos, sino por el contrario, revela su cariz agónico. Esta peculiar caracterización se manifiesta principalmente de dos formas. Por un lado, la “solución” e “irresolución” del problema (particularmente del femicidio de Santa Teresa) se equiparan en un mismo plano⁴³⁰. La paralización que Wright observa en el concepto de “still life”⁴³¹ remite a un vínculo simbólico entre el paisaje de “naturaleza muerta” (o de objetos inanimados) y la vida que “aún no” puede germinar o que su “germinar” es paradójicamente su aborto. En este anulador escenario, la paralización no puede preservar su potencial mesiánico -siguiendo a Benjamin- que lo podría transformar en un acto, en una realización concreta (en un efectivo “ahora”), quedando así su potencia clausurada indefinidamente, o sea, para los efectos planteados en “2666”, intemporalmente⁴³². Por otro lado, esta paralización en Santa Teresa no es la expresión de un desmarque de los marcos históricos de inscripción, como se observó en “Los detectives salvajes” y “Estrella distante” en los que se adscribía justamente la transición entre una época marcada por la pujanza del estado a una caracterizada por la dominancia del mercado, sino que un marco histórico en el que estado y mercado operan en forma coactiva. A pesar de la predominancia del mercado, el estado también participa coercitivamente en el silenciamiento e impunidad de los hechos delictivos del desierto. Por tanto su intervención no es sólo pasiva, ya que la problemática del femicidio no es sólo achacable a la libertina

⁴²⁸ Aquí, como se indicó anteriormente (nota 385), vuelve a ponerse en primer plano la intrincada problemática que viven las obreras de las maquilas. En ellas se corporiza, bajo un patrón económico global, una nueva modalidad de colonialidad geopolítica, donde se presupone la inferioridad racial como una forma de dispensabilidad existencial. Op. cit, Maldonado-Torres, *Sobre la colonialidad del ser...*, p. 154.

⁴²⁹ Op. cit, Wright, *Disposable Women and other Myths of Global Capitalism*, p. 71.

⁴³⁰ Sergio González expone ilustrativamente esta ambivalencia al referirse a uno de los tantos casos cerrados por falta de información pericial: “se disponía sólo de expedientes incompletos, había muerto un testigo directo y el caso se mantenía abierto. No podía cerrarse porque estaba indefinido. Al parecer, la no solución es la solución”. Op. cit, González, *Huesos en el desierto*, p. 37.

⁴³¹ Op. cit, Wright, *Disposable Women and other Myths of Global Capitalism*, p. 71.

⁴³² De esta forma, “fuera” del tiempo, y asimismo, fuera de la concepción moderna de la historia entendida como proyección temporal; base de su distintiva condición de “historicidad”.

operatividad del mercado global, sino también a una responsabilidad activa del mismo estado mexicano en el fracaso de sus proyectos orgánicos de desarrollo y emancipación.

Finalmente, esta dialéctica paralizada revela la anulación de los contrastes necesarios, constitutivos dentro de la tradición occidental, para enjuiciar moralmente los hechos en cuestión, contribuyendo con esta insuficiencia a aumentar, por un lado, su ambigüedad e indeterminación, y por otro, la indiferente homogenización dentro de un universo extremadamente heterogéneo. Estos efectos emanan de esta paralización que acrecienta la falta de comprensión, la problematización del sentido, por lo menos dentro de los parámetros estandarizados en otras partes del globo, como por ejemplo, el personificado por los críticos europeos de “La parte de los críticos”.

5.5.2 “Apocalíptica” periférica

En la problemática que afecta a Santa Teresa y en lo que simboliza “2666” se presentan trazas de una cosmovisión apocalíptica. En este aspecto, las categorías de la apocalíptica antigua, cristiana, como destrucción, renovación, perversión, expectativa, incondicionalidad y universalismo, se incorporan en el discurso histórico moderno complejizando su constitución con el abandono del contexto totalizador del pasado religioso en donde la significación del mundo imprimía su pleno sentido y finalidad dentro de la red universal de relaciones simbólicas que lo constituían⁴³³. El escenario apocalíptico moderno expresa más bien una interiorización de esas máximas religiosas del pasado⁴³⁴, llegando al extremo de suponer que la crisis terminal del discurso histórico moderno reflejado en Santa Teresa es la expresión *periférica* de la complejión apocalíptica de una forma homogénea y autosustentada de concebir el mundo, según los parámetros secularizados del discurso moderno eurocéntrico⁴³⁵. Incluso se puede avanzar todavía más allá y advertir que en la

⁴³³ Como sostiene Klaus Vondung, existe una continuidad en la interpretación apocalíptica del mundo y de la historia. Desde el fin del siglo XVIII se mostró la influencia de la apocalíptica cristiana en una concepción secular, política, del mundo y de la historia. Ver Vondung, Klaus: “Der Preis des Paradieses” en: Utopie und Apokalypse in der Moderne. Wilhelm Fink. München, 2010. p. 38.

⁴³⁴ El mismo Vondung sostiene que el escenario apocalíptico moderno está totalmente *interiorizado*, siendo la apelación divina sólo un fin retórico, pues en el apocalipsis moderno por cierto no interviene Dios en la historia sino el hombre mismo. Este rasgo se manifiesta a nivel de las naciones, de las clases sociales, de las razas, o de simples motivos ideológicos. Aunque ya no se busque la salvación a través de la “Jerusalén celestial” aún persisten señales que estructuralmente, tanto conceptual como lingüísticamente, mantienen modelos religiosos reflejados en la búsqueda del “paraíso terrenal”. Ibid, p. 36.

⁴³⁵ Siguiendo el discurso apocalíptico presente en América Latina, según Julio Ortega, se manifiesta esta complejidad en el hecho de que: “El discurso apocalíptico introduce una inquietud inusual: su exceso de

misma “ruptura”, que está en el seno del imaginario moderno, radica el principio o sentido apocalíptico que transparenta la separación entre un mundo antiguo “pervertido” y un nuevo mundo “esperanzador”⁴³⁶. Sin embargo, no sólo se expone aquí un sentido apocalíptico, sino que simultáneamente se afirma su potencial utópico. Así, para Bloch, la revolución debe efectuar la transformación absoluta en la que utopía y apocalipsis converjan en la génesis esperanzada de una nueva conformación del mundo⁴³⁷. Esta renovación apocalíptica, según Bloch, debe realizarse en el punto *abismático* de la deficiencia de la historia, esto es, en el “ahora”. En esta alusión es insoslayable la diferencia con Benjamin, pues precisamente el “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*) para éste es aquel momento pletórico en el que la paralización o suspensión de la dialéctica alcanza tácitamente su mayor potencial utópico. Se aprecia en este cruce cómo desde la historia y el arte moderno, las nociones de utopía y apocalipsis son las dos caras de una misma moneda, de un mismo soporte epistémico⁴³⁸, siendo la figura de Archiboldi el mejor ejemplo de esta conjunción al configurarse simbólicamente a partir de la compleja confluencia entre horror apocalíptico e ilusión utópica.

El mentado viaje de Archiboldi a México tiene, siguiendo estos antecedentes, una significación fuertemente connotativa. En primer término expresa la contraparte del imaginario generado por México a comienzos del siglo XX. Distinguidos exponentes de las vanguardias europeas viajaron a México en las primeras décadas del siglo XX *proyectando* en esa tierra el sueño del paraíso perdido, es decir, la ilusoria concreción -en los singulares dominios periféricos- de una alternativa dentro del horizonte de expectativas moderno. El caso más paradigmático fue el de Antonin Artaud⁴³⁹. Para el artista francés, México representaba el crisol de la historia, la encarnación concreta de la nueva idea de hombre, junto

indeterminación desestabiliza la referencialidad del habla. Por eso hemos dicho que el discurso apocalíptico (en cualquier horizonte colonial o posición marginal) se despliega como un lenguaje contra-apocalíptico (...) este lenguaje desestabilizador apropia el modelo discursivo del Apocalipsis, que es la sanción cristiana del fin de los tiempos, del fin del mundo y del fin del discurso, para reinscribir la finalidad del fin”. Ortega, Julio: “La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana” en: Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea, Peter Lang, Bern, 2010. p. 56. Precisamente, esta reinscripción o *reversión* de la “finalidad del fin” es lo que se intentará desarrollar en los siguientes apartados.

⁴³⁶ Op. cit, Vondung, *Der Preis des Paradieses*, p. 35. Como se puede apreciar, en esta separación se nuclea el germen del discurso histórico moderno, en el que el mundo “esperanzador” genera liminarmente el “horizonte de expectativas” del futuro.

⁴³⁷ En la exigencia apocalíptica, según Bloch, subyace la lucha por el “fin del mundo”, por el nacimiento de la última revolución terrenal. Op. cit, Vondung, *Der Preis des Paradieses*, p. 44.

⁴³⁸ El potencial de “ruptura” y destrucción del discurso histórico moderno cristalizado expresamente en el romanticismo, al analogar las nociones de “creación” y “destrucción” (base del “pathos” romántico), lleva inherente, en el fenómeno de autoexperimentación, una matriz epistémica que puede llegar incluso, en sus formas más extremas, al “aniquilamiento apocalíptico”. Ver Op. cit, Sloterdijk, *Experimentos con uno mismo*, 2003.

⁴³⁹ Junto con Artaud destacan: D.H. Lawrence, Jacques Soustelle, André Breton, Leon Trostky, Sergei Eisenstein, Leonora Carrington, Remedios Varo, entre muchos otros.

con el lugar, fundado sobre sus culturas primitivas, donde la poesía encontraba su estado puro, la creación purificada⁴⁴⁰. Evidentemente en estos supuestos se declara la ilusión que despertaba México como afirmación de pureza original. Por su parte, el viaje de Archiboldi a México simbolizaría la *emergencia desde dentro* de la tradición occidental, centroeuropea, de una episteme eurocéntrica conformada desde el “origen” en base a los preceptos modernos del arte y la historia, aunque objetada ya internamente a partir de la profunda crisis histórica de la primera mitad del siglo XX⁴⁴¹. En este tema es donde la desarticulación del genio artístico, en la figura de Archiboldi, en el horror de la guerra, permite establecer, a través de un proceso de rehistorización que retorna críticamente sobre el contexto de la guerra, una mediación histórica con la trágica experiencia descrita en Santa Teresa en torno al femicidio⁴⁴². Esta “emergencia desde dentro” atestigua la irrupción de lo subyacente o *subterráneo* de la historia, en este caso, de su fundamentación moderna o eurocéntrica⁴⁴³.

Entonces, si el marco histórico de la globalización de los 90’, en el que se inscribe el femicidio de Santa Teresa, recela de la existencia de un “afuera” ideado como progresiva “proyección futura”, como la complejidad consustancial de llevar adelante la triunfal dialéctica del historicismo, el viaje de Archiboldi personifica el opósito de la evasión y consagración pretendida por Artaud y los demás vanguardistas europeos en México. Efectivamente, Archiboldi representa en este sentido la emergencia del “subterráneo” de la historia, pero de una forma bien precisa, dado que su supuesto viaje a México sigue emanando residualmente el potencial mítico de la condición mesiánica del arte, pero que ya ha desnudado -a partir de la lectura crítica expuesta en “La parte de Archiboldi”- paralelamente lo que va por “abajo”, lo que ha sido “resto” (como las subestimadas “obras menores”); lo desmitificado, lo que no ha seguido la grandilocuencia epistémica moderna basada en el potencial aurático de la representación con su tendencia a la fascinación y manipulación de la experiencia; pero por sobre todo, lo “*inmitificable*” del horror subyacente de esta cosmovisión histórica. Este paradigma que Archiboldi encarna no puede expandirse o proyectarse más en

⁴⁴⁰ Ver Le Clézio, J.M. G: “Antonin Artaud o el sueño mexicano” en: El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido. Fondo de cultura económica. México, 2000.

⁴⁴¹ Esta “emergencia desde dentro” refiere en parte a lo que Adorno y Horkheimer ya postulaban sobre la “dialéctica de la ilustración” cuando argüían que el mismo proceso de civilización incorpora intrínsecamente la opresión; o como afirmaba Benjamin, que tras todo documento de cultura subyace un documento de barbarie. En el panorama poscolonial, como se indicó, Spivak alude, siguiendo a Derrida, a que el *otro* es la dimensión oculta del sujeto europeo, lo que éste deja fuera de sí mismo, su exclusión. En síntesis, estas reflexiones se enfocan en torno a la inherente condición “antimoderna” de la modernidad, desarrollada por Hardt y Negri en “Commonwealth”. Ver Op. cit, Hardt y Negri, Commonwealth, 2009.

⁴⁴² Este nexo es el que Maldonado-Torres describe como la naturalización de la *no-ética de la guerra*, donde el factor periférico presente en la problemática del femicidio, posibilita la reactualización de aquel rasgo en el mundo colonial. Op. cit, Maldonado-Torres, Sobre la colonialidad del ser..., p. 140.

⁴⁴³ Ver nota 104.

busca de su consumación, sino ser sólo la testificación denunciatoria de una intrínseca desazón radical que porta en sí mismo -exhibida ya desde los mismos horrores de la catástrofe europea-, estableciendo así que sólo en la modernidad se puede confesar cómo el arte podría ser pensado como la esencia misma de Occidente; y cómo Occidente mismo queda suficientemente objetado en el escenario de la periferia cultural exhibida en la globalización. Esta idea es plausible si se considera que la desazón del tiempo histórico expresada en la misma noción de modernidad -como lo refleja, según se indicó en los primeros apartados de esta exposición, el íntimo vínculo entre “Neuzeit” y “Geschichte”-, desnuda toda la “esencia” acuñada por el arte básicamente en las nociones de autonomía e incondicionalidad. De acuerdo a estas premisas, se puede advertir que la elección de Archimboldi como figura mediadora, representante paradigmático del arte moderno (el más importante escritor de posguerra), es un rasgo determinante para vislumbrar una panorámica general de los lineamientos axiales de “2666”, dejando una honda resonancia finalmente en la imagen que se puede concebir de Occidente mismo. En esta línea interpretativa, Oyarzún proclama que:

“cabe preguntar si no podrá ocurrir con el arte y con las esperanzas largamente depositadas en él (digamos, al menos, desde Schiller) por un espíritu que, aun en el disenso, no podría embozar su connivencia con el afán de modernidad, si no podría achacársele, digo, algo análogo a lo que la anti-utopía imputa a la utopía: ser el germen de la clausura más ominosa de la existencia, y el deseo de realización más indeseable que podamos figurarnos”⁴⁴⁴.

Aunque a primera vista esta reflexión pareciese hiperbólica, al asignarle al arte tamaña virulencia, sin embargo, se insiste en dejar una pregunta abierta que va dirigida a la médula misma de esta encrucijada:

“Pero bastaría preguntarse si no habrá más de un vínculo secreto entre el arte y la técnica, entre la representación y la manipulación del mundo, si no estarán ligados, en el fondo, por una misma voluntad que late desde el origen de eso que llamamos “Occidente”⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Op. cit, Oyarzún, Literatura y utopía, p. 300.

⁴⁴⁵ Ibid, p. 300.

5.5.3 “2666” : anestesia de la aisthesis moderna

La problemática contenida en el viaje de Archiboldi a México pareciese realmente rematarse y comprenderse, por lo menos tentativamente según los criterios expuestos en esta presentación, al contrastarla con la figura de los críticos europeos. En este paralelismo, el procedimiento empleado en “2666” resulta ser bastante singular. Se establece una reversión en el vínculo ordinario entre críticos y obra. Así, el comportamiento de los mismos críticos se convierte en el “objeto de estudio” o de experimentación (en vez de ser éstos los estudiosos), al verse impotentes de emprender una lectura tradicional (o “aurática”) de la obra de Archiboldi en el contexto de Santa Teresa. En este emplazamiento su obra pareciese *deformarse*, tornarse aún más incomprensible. Este rasgo conlleva a que indirectamente, sólo a través de la mediación suscitada por la figura de Archiboldi, los críticos puedan “dimensionar” -aunque sea a través de un patrón crítico palmariamente transplantado- los graves acontecimientos acaecidos en Santa Teresa, y junto con ello, a partir del simbolismo que representan la obra y figura de Archiboldi, se desprendan paradójicamente las claves para interpretarlos a ellos mismos.

La dimensión simbólica que el paisaje del desierto ha acuñado en la tradición occidental, especialmente desde el siglo XIX, se asocia al nihilismo⁴⁴⁶. El desierto se encuentra en franca oposición a la imagen del jardín vinculada al optimismo del progreso. En su carga connotativa se asienta la idea de fracaso y represión total⁴⁴⁷. Estas referencias simbólicas parecieran materializarse en Santa Teresa. Como sostiene Daumier, los nuevos desiertos crecen en medio de la civilización, arrastrando consigo la máxima nihilista del Zarathustra nietzscheano que advierte que “el desierto crece” y que el mundo es “un portal de miles de desiertos”⁴⁴⁸. Detrás de este nebuloso contexto se patentiza la destrucción de las relaciones de confiabilidad⁴⁴⁹. Este rasgo es decisivo, ya que la confianza es el atributo fundamental de la esperanza enquistada en la médula del discurso histórico moderno al corporizarse en la proyección de su horizonte de expectativas. A partir de estos antecedentes es que el epígrafe de “2666” puede iluminar también el sentido de estas argumentaciones dentro del contexto descrito en Santa Teresa. La referencia a Baudelaire en este tema es concluyente: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. La postulación de

⁴⁴⁶ Ver Hofman, Werner: “Das wüste Land“ en: Utopie und Apokalypse in der Moderne. Wilhelm Fink. München, 2010. p. 71.

⁴⁴⁷ Ibid, p. 71.

⁴⁴⁸ Ibid, p. 71.

⁴⁴⁹ Este tema se ejemplifica expresamente en el comportamiento paranoico que tiene Amalfitano con su hija.

un “oasis de horror”, a pesar de lo ominoso y oximorónico de su imagen, representa *aún* un horizonte de expectativas -aunque exprese, contrariamente, una crítica radical al paradigma del progreso- bajo la imagen de un refugio (oasis) que, en su concepción del arte, apunta a superar el tedio, el aburrimiento, aunque sea a costa del horror. Este atributo es el que cualifica su potencial “estésico” (estético), es decir, su posibilidad sensible (el potencial “lugar” del arte) en un mundo abierto a la exposición de mercancías y al shock estético de la ciudad moderna. Sin embargo, lo que decanta en Santa Teresa, como síntesis de este tejido conceptual pero asimismo como su sugerente epitafio o clausura, podría ser condensado en una paráfrasis del epígrafe baudelaireano, a saber: “un oasis de aburrimiento en un desierto de horror”. En este sentido, el “oasis de aburrimiento” figuraría la clausura de la “estesis” (aisthesis), o sea, la creciente testificación de una insensibilidad terminal o “*anestesia*” de gran parte de la comunidad, especialmente internacional, ante los horrorosos acontecimientos que han tenido “lugar” en territorio mexicano. Esta anestesia ilustraría la forma más radical de paralización dialéctica mencionada por Melissa Wright⁴⁵⁰. Este fenómeno nuevamente se comprueba conforme a los críticos europeos. Éstos, habituados a su vida académica metropolitana, viven de la fascinación de los restos deshistorizados del proyecto vanguardista que, en las primeras décadas del siglo XX, aún confiaba en el potencial revolucionario del shock estético como ejemplarmente lo retrató Benjamin en relación al Surrealismo. En cambio en Santa Teresa, el verdadero “shock” que experimentan estos académicos se emparenta más bien con la *insensibilidad* que, según sus fundamentos epistémicos, muestran los mexicanos ante la caótica realidad del desierto, aunque obviamente para éstos no sea más que *otra* forma de sensibilidad basada en un umbral diferente de percepción, en una forma dispar de incorporar la experiencia socio-histórica contemporánea. Por consiguiente, esta insensibilidad se refleja exclusivamente en función de una tradición eurocéntrica como en la que han sido formados los críticos europeos.

⁴⁵⁰ En este sentido es muy ejemplificadora la metáfora que esta autora escoge para abordar la compleja realidad de las maquiladoras mexicanas, como es la imagen artística del “still life” o naturaleza muerta (ver nota 431). En efecto, esta categoría pictórica que representa el montaje en un espacio determinado de objetos inanimados extraídos de la vida cotidiana, cuyo rol es gatillar por antonomasia el potencial *aesthético* de la representación (dar “vida” a la representación), provocando en este acto un efecto de armonía, serenidad y bienestar, pasa a convertirse, tras el desplazamiento semántico al que es sometida luego se asociarse al espacio geopolítico de Santa Teresa, en una metáfora que, en el contexto del desierto y su obnubilante densidad experiencial, anula la capacidad de generación *aesthética* según los parámetros artísticos cultivados por la tradición aurática eurocéntrica, socavando e insensibilizando el potencial de representación de cualquier tipo de montaje, exhibiendo de esta suerte un desmontaje radical de ésta. Así, la “naturaleza muerta”, extrapolada a la cartografía de Santa Teresa, “representa” el lugar donde lo que “muere” es una forma de *aisthesis* concebida bajo los fundamentos de la estética moderna. Esta muerte o anulación se implanta bajo la forma de una terminal *impotencia* frente al umbral de percepción del escenario descrito en el desierto mexicano.

Al tenor de estas relaciones, se podría penetrar con mayor precisión en la importancia del viaje de Archiboldi a México, pues siendo Baudelaire uno de los autores fundamentales que inaugura la problemática del “lugar” del arte en la modernidad, lo que encarna Archiboldi -en latencia ya desde el horror de la guerra, pero manifiestamente dentro del universo de Santa Teresa- es precisamente la *clausura* de este dilema, su plausible contraparte. Aunque en la imagen de Archiboldi todavía queden vestigios de la condición redentora de los destellos auráticos de la autonomía artística, se observa igualmente que estos restos se consuman enteramente en (el “lugar” de) Santa Teresa. Entonces, si en Baudelaire el “lugar” del arte abría, en virtud de la búsqueda de lo nuevo o desconocido, una crítica radical a la misma modernidad, en Archiboldi el “lugar” del arte liquida finalmente a este imaginario epistémico europeo, puesto que en vez de lo nuevo lo que se revela es lo “subterráneo” que ha sido acarreado largamente por esta forma eurocéntrica de concebir la historia (Geschichte), justamente en el “lugar” que terminalmente prefigura y connota Santa Teresa en “2666”. A partir de esta fundamentación se podría plantear probatoriamente una *suspensión definitiva* que clausure el horizonte de expectativas de la promesa más profunda (subterránea) e insondable (abismática) de la modernidad occidental, ya sea para los que proyectaron un futuro de progreso como para los que, siguiendo su misma matriz epistémica, lo negaron terminantemente.

5.5.4 “2666” y “re-versión” de la historia moderna

El enigmático número “2666”, como supuesta cronología futura del tiempo histórico, simboliza una matriz crítica de la concepción moderna que pensó el presente como un “tiempo preñado de futuro”⁴⁵¹, es decir, “embarazado”, pleno de vida. En este aspecto se advierte que el vínculo establecido en “2666”, como obra literaria titulada con una cifra numérica, no sólo se espejea frente a “1984” de Orwell, sino también, y en una forma más subrepticia, ante “el año 2400” de L. S. Mercier⁴⁵². En esta obra se sientan las bases de la utopía temporal moderna (mientras en Tomas Moro se plasma la utopía espacial). En el epígrafe de su obra, Mercier cita precisamente la máxima de Leibniz: “el tiempo está preñado de porvenir”. Con este indicio se declara un traslado del espacio al tiempo, de la utopía a la

⁴⁵¹ Leibniz menciona en su “Monadología” que: “El tiempo presente está preñado de futuro”. Ver Leibniz, Gottfried: *Monadología*. Pentalfa. Oviedo, 1981; También Koselleck comenta que Richelieu consideraba que era más importante valorar el futuro que el presente. Op. cit, Koselleck, *Vergangene Zukunft*, p. 29.

⁴⁵² Ver Mercier L-S: *Das Jahr 2440*. Insel Verlag. Frankfurt am Main, 1989.

ucronía⁴⁵³. Por lo tanto, lo que la peregrina cifra “2666” pudiese sugerir, parafraseando a “el año 2400”, es el reverso de esta comprensión del tiempo histórico. El signo “2666” connota críticamente entonces la mortuoria concepción del tiempo histórico moderno que tanto Koselleck como Danto desarrollaron en la noción “futuro pasado”⁴⁵⁴. Éste adopta en “2666” la imagen de un “cementerio futuro”⁴⁵⁵ en el que justamente el cementerio *es* el futuro en tanto proyección progresiva. Entonces, la cifra “2666”, que revela una mixtura informe entre profecía y pronóstico⁴⁵⁶, no designa un “tiempo preñado de futuro”, sino por el contrario, una promesa abortada (muerta) como augurio de futuro. Es en este horizonte de sentido que incluso el concepto de la historia benjaminiano es sobrepasado, siendo éste uno de los esbozos más críticos de la concepción lineal de la proyección histórica moderna⁴⁵⁷. Efectivamente, si en la noción benjaminiana la “ruptura”, el “salto” mesiánico del “tiempo-ahora” proveniente de las ruinas del pasado, era la amenaza más latente que acechaba al futuro del progreso, la alusión del signo “2666” -como contracara al símbolo del “angelus novus”- refleja una dimensión de la historia en la que el enfoque de sentido viene “destinado” *desde* el “futuro”; desde la cifra inaudita que representa “2666” como sello de clausura a ese potencial revolucionario inmanente que el discurso histórico moderno llevaba consigo, y que se expresó cabalmente en Latinoamérica hasta las guerrillas de los 60’ y 70’⁴⁵⁸.

⁴⁵³ Op. cit, Vondung, *Der Preis des Paradieses*, p. 41. También Oyarzún sostiene al respecto: “El cambio merceriano afecta precisamente al registro de la representación utópica, trasladándolo del espacio al tiempo, de la utopía a la ucronía. El cambio supone, pues, la inclusión del factor *histórico* en un discurso que tradicionalmente reconoce al *presente pleno* (el de la realización) como su tiempo propio, a diferencia de las evocaciones nostálgicas de una edad de oro, sumida en un pretérito irrecuperable: es el *futuro* la dimensión que ahora se vuelve relevante para la utopía” (cursivas en el original). Op. cit, Oyarzún, *Literatura y utopía*, p. 307. Además de este desplazamiento temporal, Oyarzún remite a una sentencia fundamental para el programa del arte moderno aludida también por Mercier en su “*Essai sur l’art dramatique*”. La sentencia dice: “*Elargissez l’art !*” (“¡Ampliad el arte!”). En esta cita es donde se resume esta vocación del arte moderno, dentro del programa histórico de la modernidad, por su *incondicionalidad*, y de paso, su afición genuina por la extrañeza o infamiliaridad. *Ibid*, Oyarzún, *Literatura y utopía*, p. 304. Esta noción se conecta estrechamente con la idea de indiferencia, como se comentó en el análisis de la constitución simbólica de la imagen de Archiboldi.

⁴⁵⁴ Como se esbozó en la nota 190, esta noción se centra en una concepción del futuro, del progreso, que tenía su punto de partida en la revolución francesa y que en la década de los 70’ y 80’ del siglo XX -que son las décadas cruciales que en esta exposición se han examinado como épocas de importantes “desmarques” históricos (como se observó en “Los detectives salvajes” y “Estrella distante”)-, ya aparecía como “pasado”, como un “futuro” obsoleto, donde lo “nuevo” sólo se concibe como repetición. Esta idea es la misma que planteó Octavio Paz al señalar la existencia de un “futuro sin tiempo”.

⁴⁵⁵ Ver nota 423.

⁴⁵⁶ Según Koselleck, estas son las dos formas principales de la proyección del tiempo histórico en Occidente, en donde la “profecía” encarna la escatología cristiana y el “pronóstico” el discurso histórico racionalista moderno. Op. cit, Koselleck, *Vergangene Zukunft*, p. 28.

⁴⁵⁷ Como sostiene Michael Löwy, la concepción de la historia benjaminiana sin ser posmoderna es una forma heterodoxa del relato de emancipación. Ver Löwy, Michael: *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, 2002. p. 14.

⁴⁵⁸ Ciertamente que en la actualidad aún existen grupos guerrilleros en diferentes parte del mundo (donde la insurgencia zapatista en Chiapas resulta ser un ejemplo paradigmático), pero lo aludido refiere específicamente a la idea o sensación inmanente de estar “en” la historia (unitaria-universal), en el curso de ella, *haciendo* historia según los parámetros descritos del discurso histórico moderno.

Finalmente, se aprecia que el signo “2666” no se restringe ni a la escatología cristiana del “fin de los tiempos” ni a la escatología moderna del “fin de la historia”⁴⁵⁹. Lo que designa, entonces, es la superación de ambas ideas de un “fin”. Este rebasamiento muestra, siguiendo una terminología religiosa que no es ajena connotativamente al signo “2666”, una “*conversión*” que va invertida al ideal de Mercier, a saber: desde la idea de futuro en tanto “fin” o finalidad (teleología) al concepto de *confín*, cuya significación remite a la idea de “límite” o “frontera” espacial. De este modo, lo que este confín exhibe en Santa Teresa es el límite de *visibilidad* ceñido epistémicamente al umbral de legibilidad y *comprensión*⁴⁶⁰. No se debe olvidar aquí, la hegemonía que tiene la vista como órgano epistémico en Occidente desde el pensamiento platónico. En este punto resuena nuevamente la singular predilección del joven Reiter de bucear en las profundidades del océano con los “ojos abiertos” y la perpleja situación experimentada por Albert Kessler, paradójicamente representante del FBI y de la razón práctico-analítica, frente a la oquedad del paisaje del desierto: “desde su terraza, que estaba de cara al sur y al oeste, se apreciaba en toda su extensión la grandeza y soledad del desierto de Sonora” (731)⁴⁶¹. Desde este desolador confín esplenden sólo *espejismos* y sombras inherentes a la “naturaleza muerta” (still life) de Santa Teresa.

En definitiva, más allá de la datación histórica que paradójicamente alude el signo “2666”, evocando un marco histórico totalmente infamiliar, completamente desmarcado de las posibilidades actuales de comprensión, y desbordando también la alusión profética de una expectativa sagrada que, en los tres seis (666) de “2666”, revive la connotación bíblica de sus nexos con el mal, e incluso más allá aún de un plausible pronóstico racional, calculador del futuro, se expresa -“*más allá*” y también “*a partir de*” todas estas pretensiones- una clausura o fase terminal de la modernidad histórica y una referencia metafórica al fracaso de una forma

⁴⁵⁹ Donde una de sus versiones más acomodaticias fue la propuesta por Francis Fukuyama, arguyendo que tras la caída del comunismo real, lo “poshistórico” sería la nítida consolidación de la democracia liberal y el mercado capitalista como estandartes legitimados de toda imaginación social y donde ninguna innovación factible podría transgredir dichas delimitaciones. Ver Fukuyama, Francis: El fin de la historia y el último hombre. Editorial planeta. Barcelona, 1992.

⁴⁶⁰ El término “confín” refiere al último punto que puede ser visualizado en lontananza. Su campo semántico posibilita cuestionar un pilar central de la tradición occidental asociado a la preeminencia de la *visión* (vista) y su estrecha ligazón con la facultad de *comprensión*. Esta idea se concreta, por ejemplo, en la expresión “punto de vista” donde se revela esta íntima afinidad epistémica. Gadamer, refiriéndose a Chladenius como precursor de la hermenéutica romántica, menciona el término “Sehepunkt” (punto de vista) como principio clave -proveniente de una matriz óptica de sentido- para mostrar lo que se puede conocer (el porqué se conoce una cosa y no otra). Op. cit, Gadamer, Wahrheit und Methode, p. 186.

⁴⁶¹ Situar a Kessler frente a la realidad del desierto, después de haber recorrido las zonas más problemáticas de Santa Teresa, expresa, tácita e irónicamente, la paradoja que encierra al ver/comprender. Siguiendo en esta materia a De Certeau, se observa que una forma estereotipada de ver/comprender (como la lógica racional representada por Kessler) puede llegar a “cubrir” (ocultar) *con el sentido* la otredad de lo foráneo, desplegando con ese acto un modo de ocultamiento e invisibilización (desde la “comprensión-sentido” a la “invisibilización-vista”). Op. cit, De Certeau, Das Schreiben der Geschichte, p. 12.

global de civilización *conformada* a partir de ella⁴⁶². Este cierre simbólico se realiza premeditadamente desde la periferia latinoamericana que, durante su época republicana y especialmente en el siglo XX, intentó tenazmente, con todas sus insalvables aporías, asimilar este modelo histórico eurocéntrico.

El quid de esta enmarañada problemática es que de seguir así, bajo las circunstancias descritas en “2666”, la remanencia y persistencia del proyecto moderno que algunos quieren obstinadamente revalidar -especialmente, en el contexto de “2666”, desde la década de los 90’, que es cuando se visibiliza la problemática del femicidio, hasta una peregrina fecha por el año 2666-, expresaría simplemente la forma más radical de paralización definitiva, es decir, la anulación de toda diferencia o alternativa si no se abre este hegemónico proyecto cultural a otras maneras de concebir el mundo, a otras formas epistémicas de imprimir la experiencia histórica. En la obra de Bolaño, como se ha enfatizado bastante en esta presentación, este tema adopta una figura bien precisa, como es la imagen del *naufragio*⁴⁶³. Y como sostiene Vondung, no sería ya sólo una apocalíptica religiosa fundamentada en el fin, sino una apocalíptica “moderna” que es una suerte de “apocalíptica truncada”, es decir, sin un fin como un punto determinado en el horizonte temporal (al final de éste), sino simplemente como un ocaso o eclipsamiento; como la violencia de un ineluctable hundimiento o naufragio que, desde el confín de Santa Teresa exhorta al planeta, a la humanidad entera, a “levar anclas” para evitar seguir así bajo el luto que singla la cifra “2666” como estela que embarca inevitablemente hacia el “agujero negro”⁴⁶⁴. Y éste, como se dijo, no está en la recta final, pues “2666” representa finalmente sólo un espejismo, una alegoría del naufragio *ya* existente, desde el que todos los acontecimientos posibles que estén dentro del hipotético intervalo que media desde los 90’ hasta 2666, rompiendo totalmente con la linealidad irreversible del historicismo, están signados con la esquila mortuaria del “futuro”, con la que éste se encuentra ya presente, en esta particular constelación histórica propuesta en “2666”⁴⁶⁵, tanto

⁴⁶² Lo genial que habría que concederle aquí a Bolaño, es que en el título “2666” entrecruza las dos principales matrices históricas de Occidente, como son la escatología cristiana, con la explicitación de sus tres seis (666), y la proyección lineal moderna hacia un futuro desconocido (lejano).

⁴⁶³ Como se ha insinuado en acápites previos (ver notas 170-171), esta imagen no es cualquier metáfora para reflejar el problema de la historia. Burckhardt, como sostiene Blumenberg, observa que la posibilidad más extrema de la historia, en cuanto forma de conocimiento, se plasma en la metáfora del naufragio. Op. cit, Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer, p. 66. Referencia extraída de Didi-Huberman, Georges: “La emoción no dice “yo“. Diez fragmentos sobre la libertad estética” en: *La Política de las imágenes* (varios autores). Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile, 2008. p. 45. La problemática que esta imagen imprime, en relación a la obra de Bolaño, reúne el intento de *escarbar* en los fundamentos epistémicos que *exhibe/oculta* el discurso histórico moderno.

⁴⁶⁴ Op. cit, Vondung, Der Preis des Paradieses, p. 45.

⁴⁶⁵ Entonces, si en la escatología cristiana el “fin” (o futuro) se encontraba presente en todos los momentos (puntuales) de una determinada época, donde éstos se convertían precisamente en símbolos de aquél, en la

en los horrores de la segunda guerra mundial como en los trágicos hechos de Santa Teresa. Estos dos “momentos” históricos de alguna forma se están reflejando, siendo ambos subsumidos en la cifra “2666”. Así, desde la génesis misma de la modernidad, del discurso histórico moderno, donde el arte de vanguardia imprimió su rúbrica vorazmente en la búsqueda de lo desconocido y de la expectativa cuasi sagrada, el viaje de Archiboldi a México podría ser interpretado en última instancia como el cierre de esa promesa epistémica (universal y absoluta) y de la posibilidad hermenéutica de una forma de humanismo, académico e ilustrado que, con su fascinación aurática por la novedad, hasta el día de hoy sigue estando vigente en muchos círculos ilustrados, en los que el arte porta, paradójicamente, tanto la utopía como el apocalipsis, tanto la cura como la enfermedad. Y quizás, conjeturalmente, esta intuición fue la que tuvo Pelletier al afirmar tan enfáticamente que la cercanía (interpretativa) es finalmente, dentro del *sui generis* “horizonte espacial” descrito por “2666”, la distancia total.

imagen que se ha interpretado aquí de “2666” esa dimensión puntual se transforma en un *proceso* que ya no es encarnado por cierto por el progreso sino por el *naufragio*, como indeclinable imagen alegórica de un inexorable desfallecimiento.

6. Conclusión póstuma

6.1 Apariencia y expectativas: “(an)esthesia” de la historia

Dentro de los análisis emprendidos en esta presentación, que han tenido como fundamento el concepto moderno de la historia, se mencionó la proyección del horizonte de expectativas como eje medular de la expansión y, a partir de ésta, conformación del proyecto moderno. Expansión y conformación van entonces, en este sentido, intrínsecamente entrelazadas. Un elemento sustancial para comprender los vínculos de esta temática con el despunte del arte moderno se relaciona con que esta proyección se expresa esencialmente como apariencia; como representación de un determinado imaginario. Es en este preciso sentido que se caracterizó la configuración simbólica de Archimboldi en el catastrófico escenario de la guerra. Así, la esperanza alojada en la médula de la expectativa moderna se encuentra íntegramente entrecruzada con el potencial *aisthético* o sensible de su escenificación. En este ámbito es donde realmente subyace el núcleo de lo que se ha denominado modernidad estética o el sustrato estético de la modernidad.

El asunto decisivo en la “génesis” del discurso histórico moderno es que entre el espacio de experiencias y el horizonte de expectativas no existe realmente un fundamento positivo o un soporte predeterminado que defina su estatus ontológico. Más bien, para que puedan existir expectativas se debe partir de una negación. Es decir, ésta resulta ser su *fundamento* constitutivo, bajo la forma de la escisión o la ruptura. En primer término se presenta como la negación de la misma tradición europea en la cual se asienta el nuevo discurso histórico como refutación del paradigma de la historia *magistra vitae*, como asimismo, en una forma mucho más subrepticia, de una realidad geopolítica paralela que sólo marginalmente ha sido estimada como parte integrante de la “historia”. Esta última consideración deja traslucir sus nexos con lo expuesto en “2666” en relación a Santa Teresa. En este esquema, la figura de Archimboldi no sólo sirve para mediar desde “dentro” de la unidad ilusoria (*aparente*) de la tradición eurocéntrica de la historia, sino también permite -con su “enigmático” desplazamiento a México- descubrir ese “afuera” de la “historia misma” (*Geschichte*) que por muchas décadas se mantuvo “invisible” tras el anhelo de una gran parte del globo de participar del mismo carro de la historia moderna, como se argumentó conforme a las premisas de Octavio Paz en “Los detectives salvajes”.

La negación mencionada, siguiendo a Ricoeur, evidencia la “falla” o fisura que vertebra el discurso moderno de la historia, concentrando en ella el potencial más significativo de ilusión y apariencia que conlleva *en sí* la expansión del horizonte de expectativas de la modernidad, incluso -y quizás por antonomasia- en las formas artísticas que fueron críticas de ésta. Evidentemente, ilusión y apariencia no se conciben en este ámbito como meros reflejos o dimensiones derivadas de una supuesta ontología previa, sino más bien, como posibilidades intrínsecas, constitutivas, de la misma configuración histórica bajo los criterios epistémicos comunes (entre arte e historia) con los que fue originalmente pensada. Entonces, a partir de esta negación es desde donde se concentra su mayor potencial de expansión, como asimismo, la suma posibilidad de su colapso (o desmontaje). Este último aspecto se observa en forma explícita desde el dispositivo crítico inmanente que la constituye, donde una importante facción del arte moderno es su más representativo testimonio. Por consiguiente, esta negación implícita, en la configuración más inherente del discurso histórico moderno, es lo que se puede designar, por lo menos provisoriamente para efectos de esta conclusión, como su *núcleo abismático*. Esta indicación se condice con la autocreación (poiética) de la que surge la modernidad en el ámbito específico de su modelización histórica. Esta construcción proviene de un “abismo” entendido como la ausencia de un fundamento positivo, es decir, la imagen metafórica de la negación referida.

Ahora bien, cuando se arguye que la misma negación es la principal portadora del potencial estético (y por extensión, de su figuración como apariencia e ilusión), no sólo significa que se vincule, si se pudiese decir así, con su escenificación fenomenológica (o estructural), sino además que esa ilusión parte también de una carga crítica inmanente en la que se pone en tela de juicio finalmente la real validez de la negación como tal, pues los procesos históricos, desde una perspectiva analítica concreta, nunca son rupturas totales. Especialmente si se examina la dimensión infraestructural de la sociedad, como también la pervivencia de rasgos culturales del pasado (como por ejemplo el valor de “culto” del arte autónomo moderno examinado en el análisis de “2666”). En esta esfera específica radica igualmente su potencialidad de apariencia e ilusión. Esta inevitable ligazón con el espacio de experiencias precedente resulta ser, paradójicamente, un motivo que refuerza ese potencial (expansivo-proyectivo, ilusorio-aparente). En este talante efectivamente se tensiona el rol que cumple *en* el arte la expresión y exteriorización (o escenificación) de los móviles claves del discurso histórico conforme a la expansión de la promesa “mesiánica” intrínseca al programa moderno. Y este fenómeno se da porque el arte no ha sido sólo el dominio donde se han cultivado las esperanzas de desarrollo o progreso de la humanidad, sino también el lugar

donde se han cuestionado con mayor radicalidad esas mismas expectativas, tratando de encontrar una salida a sus basales aporías. Sin embargo, de todos modos constituye una parte fundante de su medular matriz epistémica. Este supuesto es lo que Bolaño detecta nítidamente al llevar al extremo, a través de lo que el arte representa, especialmente en la categoría de vanguardia, esta dimensión abismática (autopoiética) referida anteriormente.

Se puede argumentar, entonces, que en el seno de este núcleo abismático se revela una relación ambivalente entre utopía y apocalipsis. La dimensión utópica se manifiesta en “Estrella distante” en la espera histórica de verdad y justicia, aunque sea en un contexto en que la historia transmutó abruptamente su curso; en “Los detectives salvajes” se observa en la posibilidad de resistencia de la poesía en tanto apuesta inerte, gratuita y generosa en los albores de un mundo donde la mayor parte de las relaciones humanas se han comercializado, y en el caso de “2666”, aunque en una forma mucho más problemática, se advierte en un eventual cambio de “curso” civilizatorio -cuestionando con este viraje la misma idea de civilización construida-; la generación de una “nueva historia”, fenómeno que, por cierto, se observa muy complejo, prácticamente insoluble dentro de las coordenadas trazadas en “2666”. Con estos elementos se testifica que la dimensión utópica no es algo que esté “fuera” de la historia moderna, sino por el contrario, es el elemento más consustancial de su misma “interioridad” (“historia misma”). Efectivamente, *a través del arte*, en una forma casi necesaria o estructural para esta matriz epistémica del discurso histórico moderno -donde la vanguardia simplemente cristaliza su cénit- pueden salir a la luz las tensiones de su fisura o ruptura inmanentes (de esa “interioridad” utópica). Este recurso se utiliza especialmente desde una perspectiva crítica, inquisidora de cómo han sido frecuentemente mitificadas esas potencialidades (condensadas en la noción de “ruptura”). La obra de Bolaño intenta situar al arte, la literatura, la poesía, precisamente en ese núcleo abismático. Y mostrar desde ahí -a partir de un cuestionamiento irónico y radical- cómo esta matriz ilustrada, moderna, se ha autocelebrado al autogestarse. Entonces, si se puede hablar de un “fracaso” histórico, como lo muestra una porción significativa de la producción bolañesca, se debe a que implícitamente los presupuestos críticos de Bolaño parten de la base de una idea *unitaria* de la historia, si no sería impensable hablar de fracaso o naufragio. De estos planteamientos teóricos surge la importancia de desarrollar orgánicamente los cimientos del discurso histórico moderno expuestos en esta presentación, para después poder vislumbrar, desde esa plataforma analítica, los giros ficcionales efectuados por Bolaño en su narrativa.

La dimensión apocalíptica, por su parte, se concentra principalmente alrededor de los planteamientos expuestos en “2666”; obra definitoria de la suma literaria del proyecto artístico de Roberto Bolaño. “Estrella distante” y “Los detectives salvajes” representan, según este diseño, estaciones previas del itinerario que desemboca en “2666”. El sentido apocalíptico declarado en la idea de clausura y naufragio no se entiende como “fin del mundo”, sino que se vincula tentativamente a una enigmática frase que recorre algunos pasajes de “2666”, como es el llamado “secreto del mundo” (en alusión al “agujero del mundo” atribuido a la realidad caótica de Santa Teresa). Como si en “2666” se encontrara tal secreto. Aparte de la evidente provocación típicamente bolañesca de esta sentencia, en su obra existen claves para intentar aproximarse a una plausible interpretación de ella. En este sentido, este metafórico dictamen puede apuntar a ser específicamente una alusión al mundo moderno, a la forma civilizatoria construida en los últimos siglos. Obviamente que una insinuación de estas características a primera vista parece vaga y aventurada. Sin embargo, si se ahonda en la noción de “mundo” se tiene que pensar en lo que sale a la luz, lo que se visibiliza, se construye y se proyecta (en caso contrario no se podría hablar de “mundo”). En efecto, esta asociación no es tan arbitraria si se asocia a esta metáfora del “secreto del mundo”, por el contrario, con lo que no se *proyecta* (lo que queda oculto). Esta analogía con el mundo moderno alumbra lo que en él se mantiene oculto, haciendo justicia a su lado invisible que es lo que efectivamente se porta en su núcleo abismático⁴⁶⁶. Claramente aquí la temática del *ocultamiento* no comporta los rasgos metafísicos o sublimes que en “2666” son fuertemente

⁴⁶⁶ En este sentido, lo que tiende a ocultarse es la matriz colonial subyacente a la conformación de la modernidad eurocéntrica (la denominada “colonialidad de poder” propuesta por Anibal Quijano). De Sousa Santos utiliza la metáfora del “*abismo*” (“pensamiento abismal”) específicamente en relación a esta problemática: “El pensamiento occidental moderno es un pensamiento abismal. Éste consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles, las invisibles constituyen el fundamento de las visibles”. De Sousa Santos, *Boaventura: Para descolonizar Occidente. Más allá del pensamiento abismal*. CLACSO, Prometeo libros. Buenos Aires, 2010. p. 11. De este modo, el pensamiento occidental moderno ha tratado a las formas de pensar no-occidental de un modo abismal, o sea, invisibilizándolas. Sin embargo, lo esencial de esta determinación es que no sólo existe una negación (invisibilización) sino que, por el contrario, el lado oculto, colonial, pasa a ser uno de los fundamentos más significativos del pensamiento occidental, precisamente *a partir* de su negación. Así entonces, bajo estas premisas, la colonialidad (lo invisible) sería un fundamento constitutivo de la modernidad occidental (lo visible). Esta argumentación está en estrecha concordancia con el planteamiento de Fanon sobre la “línea del ser” y del “no-ser”; sobre los que están por sobre esa línea (visibilizados) y los que están por debajo, a saber, las amplias regiones del globo que sufren hasta el día de hoy los estragos de la matriz colonial de poder (invisibilizados). Ver Grosfoguel, Ramón: “El concepto de “racismo” en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser? en: *Tabula Rasa* n°16:79-102. Bogotá, Enero-Junio, 2012. Si se observa esta reflexión en consonancia con la situación descrita en “2666” se patentiza que las mujeres víctimas del femicidio (principalmente trabajadoras de la industria maquiladora) encarnan expresamente este patrón de *invisibilidad* o “inexistencia”. Representan, como una parte significativa de las mujeres explotadas en el tercer mundo (como argumentó Melisa Wright), el “soporte” de las industrias que operan bajo la lógica del capitalismo global, que obviamente son, dentro de esta trama conceptual, lo visibilizado. En esencia, se aprecia que la invisibilización de estas mujeres pasa expresamente por su falta de valoración como seres humanos, como sujetos de derechos, pues como se mostró en el análisis de “2666”, oximóricamente, su “valor” está dado sólo por su condición “desechable” (sujetos de “desechos” o “sujetos”-desechos).

críticos y parodiados, sino una faceta concreta emparentada con lo que siempre ha estado presente en forma “*subterránea*”, en la misma génesis de “lo nuevo” como leitmotiv de lo moderno. O sea, en la proyección o expectativa, en la vanguardia como “lo nuevo *en el tiempo*”, inauguradora del futuro moderno, ha existido permanentemente un encandilamiento a causa de la autopoiesis presente en el “fundamento” de la “historia misma”, con su intrínseco potencial de fascinación, con su deslumbrante núcleo aurático; y por tanto, siempre ha subyacido una realidad invisibilizada precisamente *por* la fascinación de la novedad, de la expectativa, de la ilusión y apariencia. Este enfoque alternativo provoca un cambio de estatus de lo “nuevo”, donde ya no puede concebirse únicamente como la embriagadora creación ex-nihilo, sino como la reconsideración de lo “insólito”, desatendido o *invisibilizado* (marginado)⁴⁶⁷, que desde un primer momento acarreó el proyecto moderno, y que en el

⁴⁶⁷ Como se indicó en la nota anterior, lo excluido, marginado u ocultado, es lo subyacente al fundamento de lo moderno. Esta premisa ha sido desarrollada pormenorizadamente por el grupo modernidad/colonialidad, cuyos miembros más destacados son Walter Mignolo, Enrique Dussel, Anibal Quijano, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel, entre muchos otros. A este respecto Dussel comenta: “ese Otro (colonial) no fue “des-cubierto” como Otro, sino que fue “en-cubierto” como “lo Mismo” que Europa ya era desde siempre. De manera que 1492 será el momento del “nacimiento” de la Modernidad como concepto, el momento concreto del “origen” de un “mito” de violencia sacrificial muy particular y, al mismo tiempo, un proceso de “en-cubrimiento” de lo no-europeo”. Dussel, Enrique: 1492 el encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”. Plural editores. La Paz, 1994. p. 8. Este concepto de “Lo Mismo” no es más que lo “europeo autocentrado”: “El no tomar en cuenta a un continente entero (América) puso de manifiesto el drama interno del trascendentalismo, fundado en un pensamiento que parte de lo “Mismo” (Foucault) -lo europeo autocentrado- como criterio de orden para la lectura de realidades desconocidas e “insólitas””. Herlinghaus-Walter (eds): “¿“Modernidad periférica” versus “proyecto de la modernidad”. Experiencias epistemológicas para una reformulación de lo “pos”moderno desde América Latina” en: Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Astrid Langer Verlag. Berlin, 1994. p. 12. El eje cardinal de estas reflexiones refiere a que la dimensión “subterránea” de la “Geschichte” -en alusión directa a su tectónica subyacente- en vez de evidenciar su “fundamento” en la proyección del horizonte de expectativas, que paradigmáticamente asume el arte de vanguardia en su fascinación por la “ruptura” y novedad, se observa más bien que este “fundamento” se relaciona -ambivalentemente, problemáticamente- con la dimensión “abismal” descrita, en la que lo invisibilizado se halla estrechamente unido con lo “incivilizado”, pues lo “civil” es lo portador del estandarte de la ciudadanía y soberanía política occidental (lo que está sobre la “línea del ser”). Dentro de este horizonte conceptual, se puede establecer una analogía esencial entre la noción de “ruptura” *vanguardista* y la *línea “abismal”* colonial. Este núcleo tenso y ambivalente está en el centro de los desplazamientos seguidos -de acuerdo a su propio proceso de historización- en el desarrollo de esta exposición entre “Los detectives salvajes”, “Estrella distante” y finalmente “2666”. En este sentido se debe comprender que lo “nuevo” siempre genera una “sobreformación” de lo histórico, ver Angehrn, Emil: “Zeit und Geschichte” en: Der Sinn der Zeit. Velbrück Wissenschaft. Weilerswist, 2002. p. 77. Efectivamente, esta concepción que faculta la capacidad generativa de lo “nuevo” se basa implícitamente en la potencialidad del horizonte de expectativas del discurso histórico moderno (es decir, como rendimiento generador de lo “histórico”), provoca, como contraparte, un mayor grado de ocultamiento de los residuos coloniales. Pero por otro lado, como sostiene De Certeau, sólo a través de los bordes, de las rupturas, pueden regresar los residuos, lo excluido, lo reprimido y no-pensado (invisibilizado), como formas de resistencia, sobrevivencia o demora. Op. cit, De Certeau, Das Schreiben der Geschichte, p. 14. En síntesis, lo “nuevo” acuñado desde el “corazón” del proyecto moderno concebido como sostén emancipativo por excelencia, trasluce -a través de su correlación constitutiva con su matriz colonial- su genealogía “abismal”. De acuerdo a este argumento se puede ahora observar en toda su magnitud que la noción de “abismo” no sólo refiere a una dimensión teórica vinculada con la *negación* -donde se aúnan conceptualmente, con distintos matices obviamente, “ruptura” y “abismo”- sino que apunta además a una experiencia socio-histórica bien concreta, como es la alusión a lo “*sub-yacente*”, a lo “*inferiorizado*” (lo que subyace *en* ese “abismo”); lo que no vale, lo que no cuenta del mismo modo frente a la experiencia histórica fundada en el derecho, como por ejemplo, las víctimas del femicidio.

escenario del nazismo y la segunda guerra mundial reveló brutalmente, en sus mismos dominios europeos, su dimensión aporética, como se examinó en relación a la formación artística de Archimboldi. Este hecho se ilustra claramente en la obra de Bolaño, donde historia y vanguardia son dos ejes axiales inseparables de su propuesta literaria, pues comparten simbióticamente un tronco común. En síntesis, la categoría de vanguardia permite visualizar los fundamentos de la episteme eurocéntrica subyacentes al nexo conceptual entre vanguardia e historia (“Avantgarde” y “Geschichte”). Por tanto, lo que últimamente exhibe el creciente alejamiento del horizonte de expectativas propuesto por Koselleck, como caracterización distintiva de la modernidad, no sería más que, según lo sugerido por la obra de Bolaño, la fundamentación de una *aesthesis vanguardista* situada geopolíticamente en el espacio de experiencias europeo.

6.2 Dimensión situada: geopolítica de la estética de Bolaño

Desde la década de los 90', que es cuando con mayor intensidad se gesta el proyecto literario de Bolaño conforme a su tendencia rehistorizadora, se consolida el cuestionamiento de la “misma tradición”, o sea, la tradición acuñada en torno al concepto de “historia misma” o dimensión eurocéntrica de ésta. Según lo que se mencionó en el acápite anterior, en el fondo de la historia moderna se acarrea “otra tradición” subterránea (pero que *aparentemente* simulaba ser la “misma”), en la que el progreso moderno conllevaba aparejado inexorablemente su *reverso*. No obstante, este “reverso” no designa obviamente un retorno lineal al “origen” moderno, sino más bien la referencia a un naufragio que supone una inseparable forma de resistencia. Ésta se expresa en la posibilidad de una *re-versión* de la historia, esto es, de una nueva oportunidad de resemantización o de una “nueva versión” del discurso histórico moderno⁴⁶⁸. Esta alternativa adquiere sentido, ya que desde el panorama descrito en Santa Teresa en la década de los 90', se demuestra que no toda la realidad del planeta se puede “enmarcar” en un *único* proyecto histórico como fue el ideal del progreso moderno, ya que su naturaleza es demasiado exuberante, heterogénea y multifactorial, como para ser inscrita en un único formato, bajo una sola matriz epistémica con su tendencia a la

⁴⁶⁸ El término “reversión”, que forma parte del título de esta presentación, contiene tres acepciones vinculadas al núcleo conceptual de estas reflexiones. Por un lado, alude a un “volver atrás” disonante frente a la dinámica del progreso; en segundo término, refiere a una “nueva versión” (re-versión) de la historia moderna, y por último, remite al “lado oculto” (reverso) de lo visible, en este sentido, a la dimensión epistémica colonial. Esta noción, entonces, sincretiza un centro candente e insoluble que la narrativa de Bolaño se encarga de poner en primer plano.

unificación y generalización (presumiendo así dar cuenta de la experiencia histórica de todo el planeta, especialmente de las regiones más desestimadas). Por lo tanto, el término “reversión” coimplicaría una suerte de naufragio en el sentido de no asegurar, bajo las condiciones actuales, llegar satisfactoriamente a puerto o arribar a algún tipo de “horizonte”⁴⁶⁹, contraviniendo la expectativa moderna de tener que alcanzar necesariamente algún destino. Sobreviene esta peculiar condición de zozobra, esencialmente porque se mantiene una columna vertebral hegemónica, asociada tanto a la pervivencia de la matriz “colonial” reflejada en Santa Teresa bajo la modalidad del capitalismo global, como también a la injerencia de los mismos estados periféricos quienes, desde una suerte de “colonialismo desde dentro”⁴⁷⁰, protegen este modelo económico-cultural para beneficiar a grupos políticos y económicos locales, congraciados con los privilegios suministrados por esta lógica de poder. Estas paradojas “estructurales” *inviabilizan* la conservación del discurso de “unificación” y “universalización” en lo que pudiese ser el nuevo metarrelato de la globalización⁴⁷¹, pues ésta esencialmente es una manifestación paradójica que revela la multiplicidad de asimetrías del globo, como nítidamente lo certifica la industria maquiladora en México.

“Los detectives salvajes” y “Estrella distante” son diferentes ejemplos de la interface existente ante la irrupción de este nuevo contexto histórico -representando las estaciones “finales” de ese proyecto “unitario” que fue *la* historia, *la* modernidad- en el que se observan los primeros rasgos aporéticos de la clausura mencionada anteriormente (su fase terminal). La forma como estas obras exponen esta temática se expresa a través de la visualización de los desfases, descontextos y desmarques que, en las últimas décadas del siglo XX, el proyecto moderno comenzó a evidenciar en la periferia (Global South) -aunque en esta región aún sea válido plantearse de si se puede hablar cabalmente de un proyecto moderno, de un modelo enteramente “asimilado” desde el exterior-, como señal de su crisis interna. En el caso de “Los detectives salvajes” se observa el aporético vínculo histórico entre los vestigios de una de las primeras revoluciones “modernas” del siglo XX, como fue la revolución mexicana, y el

⁴⁶⁹ Aquí nuevamente las metáforas marítimas de “naufragio” y “horizonte” (de expectativas) tienden a reflejarse problemáticamente.

⁴⁷⁰ Este fenómeno, como sostiene Mignolo, se arrastra desde la conformación de la conciencia criolla latinoamericana en su relación tanto frente a Europa como a las comunidades afroamericanas y amerindias: “La diferencia colonial se transformó y reprodujo en el período nacional y es esta transformación la que recibió el nombre de “colonialismo interno”. El colonialismo interno es, pues, la diferencia colonial ejercida por los líderes de la construcción nacional”. Mignolo, Walter: “La colonialidad a lo largo y ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad” en: Lander, Edgardo (ed): La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Clacso. Buenos Aires, 2000. p. 68.

⁴⁷¹ Este nuevo escenario de la globalización se configuraría, según San Juan, siguiendo a Ellen Wood, como un “historic change without history”. San Juan, E: Beyond Postcolonial Theory. St. Martin’s Press. New York, 1998. p. 15.

escenario de la incipiente globalización implantada en el desierto mexicano. En “Estrella distante” se exhibe el marco histórico chileno en el que convergen paradójicamente uno de los últimos intentos de plasmar el socialismo real y la instauración forzada del modelo económico neoliberal sustentado por Friedman, con una nueva intromisión violenta de los militares en la historia chilena. “2666”, por su parte, viene a ser la clausura de estas interfaces, donde su enigmático título numérico deviene la rúbrica simbólica con la que se sella el horizonte de expectativas configurador de la concepción moderna de la historia, desocultando al mismo tiempo las paradojas y aporías arrastradas por décadas -advertidas en Latinoamérica especialmente por la teoría de la dependencia- dirigidas últimamente a la imborrable matriz colonial que la globalización actual se ha encargado de resituar, básicamente por la contradictoria relación entre globalidad y localidad.

La forma como Bolaño tematiza las paradigmáticas relaciones entre arte-literatura e historia en el escenario de la modernidad, sugiere la presencia de un singular modelo estético-epistémico. No existe en su obra la posibilidad de reducir el arte-literatura a la realidad histórica, ni visceversa. Se expresa así una suerte de dimensión *intersticial* en la cual se superponen arte e historia, como categorías conceptuales, en una oscilación semántica permanente e insoluble. Esta descripción no surge ciertamente de la nada. No es la arbitraria asignación de un simple modelo teórico en abstracto, sino el resultado palpable de un manifiesto proceso de historización dentro del mismo itinerario de lo moderno⁴⁷². Efectivamente, ya desde la supuesta caída de los metarrelatos propugnada por Lyotard en su célebre texto “La condición posmoderna”, donde se prueba una crisis extensiva del saber de las sociedades capitalistas avanzadas, se llevó a cabo una resemantización, rehistorización y renarración de sus fragmentos residuales. Uno de esos metarrelatos paradigmáticos es ciertamente el de la Historia (con mayúscula). Después del declinar de una concepción universal y trascendental del “hombre” como proyecto histórico-social, se abrió paso a la valoración de las comunidades locales, a las diferentes realidades culturales y formas de individualidad⁴⁷³. A partir de estos supuestos teóricos posmodernos -pero para nada reducido a ellos- se destaca la dimensión intersticial adjudicada aquí a la narrativa de Bolaño en tanto

⁴⁷² En el que la denominada posmodernidad, si resulta aún operativa como concepto, no podría ser sólo pensable como un discurso crítico de lo moderno, sino también como un proceso histórico dentro de él, en el seno de su misma matriz eurocéntrica.

⁴⁷³ Esta concepción de “individualidad” debiese ser considerada aún como una categoría posmoderna eurocentrada, pues siguiendo a Fanon y De Sousa Santos, se ubicaría sobre la “línea del ser”, es decir, dentro de la esfera conformada por la matriz occidental de pensamiento, es decir, donde rigen los fundamentos político-jurídicos occidentales. Por lo tanto, obviamente no sería extensible a todos los habitantes del planeta, especialmente aquellos que viven las brutales condiciones actuales de opresión, donde la categoría de individualidad de encuentra fuertemente violentada.

condición “*situada*”⁴⁷⁴, topológica, en la que hábilmente se utilizan los restos de los grandes discursos históricos, como el progreso, la revolución, o la misma noción de obra maestra, desplazándolos hacia los escenarios multiformes y aporéticos de la periferia contemporánea, para escenificar desde ahí su dimensión abismática (su residualidad colonial). Consecuentemente, se puede apreciar que la dimensión situada de su propuesta estética adquiere asimismo el estatus metafórico de estado “*sitiado*”, es decir, de un régimen narrativo altamente sensible a la realidad geopolítica (desde sus diferentes fragmentos o epistemes), al acoso de la violencia más subyacente de lo moderno⁴⁷⁵. Esta violencia procede en primer lugar de la legitimación de la “superioridad” presente en la noción de “historia misma” (es decir, “modernidad eurocéntrica”). Dentro de esta línea argumentativa es desde donde cobra mayor relevancia la tematización del desierto de Sonora como un espacio situado/sitiado tanto en “Los detectives salvajes” como en “2666”⁴⁷⁶. Esta dimensión intersticial, de la que pudiese derivarse tentativamente una suerte de *estética intersticial* presente en la obra del escritor chileno, se fundamenta por la tematización y escenificación de la índole abismática de la tensa juntura entre arte-literatura y experiencia histórica⁴⁷⁷.

⁴⁷⁴ Restrepo y Rojas se refieren a la condición de *situacionalidad* en la introducción del texto la “Inflexión decolonial”: “La crítica al eurocentrismo desde la inflexión decolonial pasa por reconocer que todo conocimiento es situado histórica, corporal y geopolíticamente (...) la inflexión decolonial se piensa como un paradigma otro, que tiene en consideración la geopolítica y la corpopolítica, esto es, la situacionalidad geohistórica y corporalizada que articula la producción de conocimiento”. Restrepo Eduardo y Rojas Axel: Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Editorial universidad del Cauca. Popayán, 2010. p. 20.

⁴⁷⁵ Las creencias y comportamientos “incomprensibles” de las formas de vida subalterna -que de por sí llevan una fuerte carga de violencia, vista desde los parámetros occidentales- sufren además de otro modo de violencia y apropiación: aquella que las utiliza y explota desde su posición hegemónica. Esta característica es la que De Sousa Santos describe como la dicotomía “apropiación/violencia” correspondiente a la zona “abismal” (colonial), a diferencia del patrón “regulación/emancipación” asociado al paradigma sociopolítico de la modernidad occidental (ver capítulo II Historia y Modernidad...), Op. cit, De Sousa Santos, Para decolonizar Occidente, p. 12. Fundamentalmente, según este autor, el conocimiento y el derecho modernos constituyen las manifestaciones más consumadas del pensamiento abismal. En este sentido, las creencias y comportamientos del tercer mundo no logran alcanzar el estatus de “verdaderas” epistemologías y son susceptibles de ser manipuladas/apropiadas a merced. En el análisis de “2666” se observó como las maquiladoras se “apropian” de la narrativa cultural y de la complejidad geopolítica del desierto mexicano sin importarles la violencia ejercida para aquello, pues precisamente, esas víctimas parecen estar excluidas de la ley y la justicia. Herlinghaus, citando a Jean Franco, apunta a “narrativas que se orientan hacia el abismo indecible de la humanidad”, hacia “la interrupción de la civilización”. Op. cit, Herlinghaus, Violence without Guilt..., p. 5. En suma, se puede agregar que en la zona colonial, donde rige la lógica de la apropiación/violencia, se recolectan todas las marginaciones y discriminaciones existentes (inferiorizaciones), ya sean raciales, culturales, patriarcales, de clase, de género, geográficas, entre otras, conformando una suerte de “agujero del mundo” en el sentido del “abismo” (agujero) del mundo moderno; su “secreto” más invisibilizado aunque esté, paradójicamente, siempre presente, impudicamente exhibido, a la vista de todos.

⁴⁷⁶ El desierto de Sonora se configura entonces como un universo estético-político que permite escenificar la temática expuesta anteriormente, pues si se hace expresamente referencia a la geografía mexicana ligada a Santa Teresa (o sea a Ciudad Juárez) se debiese explicitar que corresponde al desierto de Chihuahua que colinda con Sonora.

⁴⁷⁷ La obra de Bolaño despliega una profundidad tal que resulta por momentos difícil de ceñirla a un único marco crítico de comprensión. Por consiguiente, se puede designar como “intersticial” si se centra el análisis expresamente en el plano estético en el que se contrastan las relaciones deconstructivas entre arte y experiencia

El procedimiento concreto como este nexo se narrativiza en su obra es registrando, a nivel del eje histórico, los procedimientos de (*des*)marcamiento, como se examinó en “Los detectives salvajes” y “Estrella distante”, y en el plano artístico-literario, a través de la *mediación funcional* atribuida al arte de vanguardia en tanto imagen conceptual. Este último recurso se subraya porque el arte no sólo fue promotor del proyecto moderno sino también uno de sus principales flancos críticos o “puntos de fuga”, visibilizados conceptualmente desde la categoría de “ruptura”. Es bajo esta específica configuración que Bolaño se sirve de la mediación vanguardista para exhibir estos “puntos de fuga” en íntima correlación con los “desmarcamientos” históricos, situándolos concretamente en la experiencia socio-histórica latinoamericana de las últimas décadas del siglo XX, específicamente desde los albores de la arremetida neoliberal en la década de los 70’. La cuestión cardinal aquí es que los “desmarcamientos” (o desmarques) son recursos críticos en los que “sale a la luz” o se desoculta lo que los dispositivos de “enmarcamiento” histórico se encargan de encubrir al subsumir las diferencias históricas (o “fugas”) dentro del modelo proyectivo del discurso histórico moderno, cuya lógica básicamente es temporal. Por consiguiente, el “enmarcar” supone un modo específico de visibilizar/civilizar/institucionalizar, es decir, autorizar a representar la experiencia histórica bajo los cánones de la episteme oficial legitimada, siendo ésta la única facultada para hacer “emerger” la historia (oficial) y sus operaciones hegemónicas de comprensión de la realidad cultural. En el caso de “Estrella distante” se observa el *modus operandi* de una historia “oculta” de la institucionalidad chilena en la que los militares, haciendo uso de la fuerza, de la lógica de apropiación/violencia (el poder fáctico en bruto), ejecutaron este mentado desmarque histórico, donde la figura protagónica de Wieder, que en su cénit operó poniendo en evidencia (desocultando) ese procedimiento de apropiación/violencia, queda finalmente desmarcada, y por tanto, *des-historizada* según los patrones rectores del discurso histórico oficial. En el caso de “Los detectives salvajes”, el “punto de fuga” de la ruptura vanguardista se representa en el des-contexto y des-arraigo de los real visceralistas en la escena artística de los años 70’, donde sus experiencias sexuales y su “vida poética” no son más que expresiones desmarcadas y deshistorizadas (“salvajes”) de las corrientes histórico-literarias en boga, revelando con este desarraigo la marginalidad de

histórica, donde las categorías de progreso, revolución, obra maestra y vanguardia, juegan un rol decisivo; pero asimismo, también puede ser designada, si se tiene en mente el plano de análisis de la teoría crítica o sociológica, más bien como “interseccional” (término acuñado por las feministas negras) en referencia a cómo las diferentes categorías de discriminación construidas socio-culturalmente (en base a la experiencia histórica “periférica”) conviven en diferentes niveles simultáneos, como se observa ejemplarmente en “2666”. Asumiendo este rasgo complejo en la obra del escritor chileno habría que decir que la ambivalencia de su propuesta narrativa se caracteriza por oscilar tanto entre las temáticas conceptuales de la *posmodernidad* como también de la *decolonialidad*, sin establecer un límite fijo entre ambas, entrecruzándolas permanentemente.

sus vidas en las que el sexo, las drogas, la pobreza y la criminalidad se convierten en los indicios de una creciente problemática en la actual realidad histórica periférica. Bajo esta óptica se entiende con mayor claridad el peregrino encuentro entre Paz y Lima, o sea, entre lo historizado/institucionalizado/enmarcado y lo totalmente desmarcado y excluido respectivamente.

La dimensión situada del proyecto estético bolañesco intenta excavar en lo “subterráneo” u oculto de la episteme eurocéntrica-humanística -y para los efectos de esta exposición-, en la misma noción de “Modernidad-Geschichte” *creada* a partir de ese fundamento epistémico. En “La parte de los críticos” de “2666” este aspecto alcanza su punto neurálgico. Así, esta dimensión subterránea (abismática) debía necesariamente situarse en otra topología cultural (colonial) para dismantelar efectivamente los estratos subyacentes, presentes en la policéntrica realidad de la globalización actual, como es lo que se atestigua inapelablemente en Santa Teresa. Sólo en este preciso contexto podía emerger, hacerse “*visible*” esta crítica meridiana a la episteme moderna, puesto que, como se argumentó, en este escenario se corporiza una “densidad” diferente de la experiencia histórica⁴⁷⁸ (del “espacio de experiencia”, si se sigue la terminología “moderna” propuesta por Koselleck), no acuñada hasta entonces en el devenir de las expectativas históricas encarnadas, por ejemplo, en el mundo académico de los críticos europeos de “2666”, desencadenando, como se ilustró en relación a Liz Norton, una desconcertante somatización de esa experiencia (corpo-política). La “densidad” de la experiencia histórica de Santa Teresa es reacia a la predisposición de buscar en la representación un “oasis” para tratar de darle sentido, de conocerla e interpretarla. Es por este hecho que se sugiere la clausura en este “topos”, en esta realidad geopolítica, de un “lugar” para el arte concebido bajo los presupuestos de la matriz epistémica humanista-occidental. Esta reflexión fue la que se sugirió en relación a la función asignada a Archiboldi en “2666”⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ Para Mignolo, las diferentes densidades de la experiencia expresan la localización de epistemologías emergentes que intentan construir desde el fondo (abismo) del silencio de la historia. Op. cit, Mignolo, *The Geopolitics of Knowledge*, p. 67.

⁴⁷⁹ Si se realiza una última precisión sobre este análisis, reparando en los argumentos expuestos en las páginas previas de esta conclusión, se puede observar que en la obra de Bolaño se tematiza la problemática de la *aesthesis* como núcleo neurálgico de la categoría de *visibilidad/comprensión* (ver notas 460-461) en tanto fundamento epistémico englobador tanto del arte como de la historia occidental (de aquí la mención de la “*aesthesis*” de la historia). El espacio situado/sitiado representado por Santa Teresa -con su particular densidad experiencial, su peculiar *aesthesis*- es ciertamente ajeno a la proyección/expectativa (dentro del orden de la regulación/emancipación) del discurso moderno de la historia, puesto que su primera razón de ser es simplemente la posibilidad de emerger de la abismalidad, de hacerse “*visible*”. En “2666” sólo puede visibilizarse a partir del contraste representado en la figura de Archiboldi y por el sui generis comportamiento de los críticos metropolitanos en Santa Teresa. En efecto, en la obra se observa que la abismalidad (abisalidad)

En definitiva, el corolario de esta problemática es, pues, que lo moderno, la conformación eurocéntrica de la historia, se constituyó como tal no sólo negando su pasado sino también, fundamentalmente, invisibilizando lo periférico/colonial, confirmando así que la encrucijada constatada en Santa Teresa no es el resultado de dos cursos civilizatorios paralelos, sino de un permanente proceso de *sobre-imposición* o *superposición* (encubrimiento-ocultación) que, como se mencionó, en algún momento de su itinerario (proyección temporal) tenía que revelar sus paradojas más ocultas. Éstas son las que realmente subyacen al núcleo abismático del discurso histórico moderno, dejando en un segundo término a su autofundamentada concepción, permanentemente fascinada frente al potencial de “ruptura” inmanente a este discurso eurocéntrico. En este eje cardinal muestra su limitación la cuestionada episteme del saber metropolitano a la hora de “discriminar” -con toda la doble connotación de este vocablo- las diferentes realidades geopolíticas del orbe frente a la onda expansiva del proyecto moderno.

-presente en un primer plano en la “ruptura” eurocéntrica del arte de vanguardia y en un segundo nivel más sustancial en referencia a los residuos coloniales- tensiona en primer término las relaciones entre lo “visible” e “invisible”, constituyéndose de este modo en el núcleo fundamental de una *aesthesis* que va mucho más allá de la forma convencional de la estética moderna, al poner en el centro de esta problemática tanto el lado oscuro de la colonialidad como el lado aurático del discurso moderno de la historia/modernidad (Geschichte-Neuzeit). En Santa Teresa, entonces, se patentiza una suerte de *an-esthesia* de los criterios epistémicos fundados en la categoría de “visibilidad/comprensión” rectora de una hermenéutica eurocéntrica del mundo de la vida y de la tradición, basada en la estética del genio y en la obra de arte (Op. cit, Gadamer, *Wahrheit und Methode*, p. 196-197). En “2666”, en torno a la dureza irreductible del desierto de Sonora, como magistralmente Bolaño lo expone alrededor de la figura de Albert Kessler, se muestra que lo que ha quedado excluido, negado, invisibilizado (principalmente por su des-valorización e in-diferencia), genera frente a la mirada de Kessler una tácita forma de *impotencia* (y como se arguyó en el capítulo de “2666”, la potencia es un elemento constitutivo de la episteme estética moderna, ver nota 422). Sin embargo, esta an-estesia no es más que otra forma de *aesthesis* liberada de la tradición estética inaugurada por Baumgarten, donde la “invisibilidad” de la abismalidad colonial opera en función de *otros* umbrales de visibilidad/comprensión asociados a otras densidades culturales, es decir, a otras configuraciones de sensibilidad, afectividad y experiencia históricas. Se establece en este sentido una “decolonización de la estética”. Ver Mignolo, Walter: *Aisthesis decolonial*. Revista Calle 14. Volumen 4, Número 4, Enero-Junio 2010. En suma, en “2666” se desmonta una concepción del arte moderno erigido sobre la estética de la autonomía del arte a partir de la liberación de la *aesthesis* de la estética, esto es, de la posibilidad de emergencias de otras formas de *aesthesis*, de sensibilidad y experiencia histórica, insubsumibles a un único modelo epistémico eurocentrado. En este sentido, genealógicamente hablando, se va desde la “estética del shock”, cuyo epicentro fue precisamente el arte de vanguardia, a una suerte de “shock de la estética” (an-estesia). En esta paráfrasis se puede resumir en parte el quid de lo que envuelve el viaje de Archiboldi a México, en el que la experiencia histórica de Santa Teresa *disloca* la *aesthesis* eurocentrada, en última instancia, del *mismo patrón epistémico de la historia moderna* (basada en la expectativa mesiánica) a través de la deconstrucción de la estética posibilitada por la mediación de Archiboldi. Así, la naturaleza anestesiada (o narcotizada) de la modernidad frente a la abismalidad del mundo colonial (Global South) puede visibilizar todo lo que está en juego cuando se piensa realmente que el problema de fondo exhibido en “2666” finalmente redundará en una crisis terminal de una forma de civilización ya de alcances planetarios, como se ha encargado de plasmarlo la globalización actual.

6.3 Última versión de Cesárea, Wieder y Archiboldi

En relación con las reflexiones expuestas, se puede comprender mejor el rol que juegan Cesárea Tinajero, Carlos Wieder y Benno von Archiboldi en las obras analizadas. Independientemente de si retratan específicamente la categoría de vanguardia, pues este supuesto es lo que justamente se intenta resemantizar, su rol dentro de las novelas del corpus se asocia principalmente, como fue largamente expuesto en el análisis de las obras, a su función de *mediación*. En el caso de Wieder y Archiboldi este atributo es aún más evidente, ya que ellos experimentan un cambio de nombre dentro de la trama, justamente cuando, además de ser personajes “concretos”, pasan a personificar simultáneamente una función de mediación en la que se escenifica el dilemático vínculo entre arte y experiencia histórica. Así, entonces, estos personajes como “mediaciones vanguardistas”, como funciones para la crítica, conllevan, en un primer momento, un plano de sentido vinculado con lo marginal, lo inasible y con la distancia (lejanía) característica con la que fue auratizado el arte moderno (al incorporar esa distancia), a través de su potencial incondicionalidad y autonomía. Este rasgo se expresa concretamente en la extrañeza que sus figuras expelían dentro de los cánones histórico-sociales de su época. Todo este potencial de sentido cumple una clara función estética en la obra de Bolaño -contribuyendo a la fascinación generada en la crítica y en los lectores- con matices diferentes en cada caso. Sin embargo, existe un segundo instante analítico que es cuando juegan su rol los desmarques históricos. En este contexto podría surgir la interrogante de si no serían finalmente Cesárea, Wieder y Archiboldi los intersticios que, como verdaderos “túneles vacíos”, *atraviesan* parte de la historia moderna, dejando traslucir desde los problemáticos hechos de “ruptura” de los que son protagonistas, su último potencial de sentido interpretativo sólo en base a su rehistorización y resemantización. Si tuviese asidero esta disquisición, la imagen de “intersticio” (o “túnel vacío”) serviría para ilustrar el penetrante trasfondo inquisitivo que Bolaño les asigna como personajes, ya sea como indagación crítica de su misma “esencia” como preferentemente de la realidad histórica en la que inscriben sus biografías.

En el caso de Cesárea Tinajero se advierte una relectura de la promesa vanguardista que un grupo de jóvenes rebeldes intenta pervivir en un contexto histórico donde vanguardia y modernidad han divorciado sus lazos originarios, mediando entre la década del 20´ y la del 70´. En relación a Carlos Wieder se exhibe el vano intento del arte de vanguardia chileno de enfrentarse al horror de la dictadura, expresando más bien, por el contrario, como los mismos

militares a lo largo de la historia chilena han ejecutado “performáticamente” los procedimientos de “ruptura” frente a la institucionalidad republicana. Finalmente, en el caso de Archiboldi se muestra como el residual fetichismo de la vanguardia y de la promesa mesiánica del arte -que viene desde las entrañas del arte occidental, especialmente del arte moderno- quedan impotentes (anestesiadas) frente al contexto descrito del femicidio, cargando esa impotencia latentemente desde el horror nazi. En suma, para lograr esta resemantización del singular maridaje planteado entre arte e historia se deben realizar sus “*desplazamientos*” y “*emplazamientos*” necesariamente desde *dentro* del cuestionado curso histórico engendrado con la modernidad, específicamente en torno a los conflictivos hechos históricos descritos en la narrativa de Bolaño, como la revolución mexicana, el Tercer Reich, la segunda guerra mundial, la matanza de Tlatelolco, las dictaduras militares del Cono Sur, y finalmente, el femicidio de Ciudad Juárez en el escenario de la globalización actual.

Si se asignase aún una rotulación posmoderna a la obra de Bolaño ciertamente sería por su crítica terminal al metarrelato de la historia, porque dentro de la rehistorización y renarración emprendida en su obra también se inscribe un contexto histórico determinado, como es la década de los 90’ y los primeros años del siglo XXI hasta su muerte en el 2003. Por eso es que dentro de este contexto específico se puede hablar con cierta propiedad de una clausura como la propuesta por “2666”. En síntesis: una clausura de la versión mesiánica, anestésica e invisibilizadora del horizonte de expectativas moderno, producida por el aurático despliegue de su episteme histórico-vanguardista. Sin embargo, queda abierto un flanco provisto desde la experiencia socio-histórica del “Sur Global”, a través del cual pueda ser *re-visibilizado* lo heterogéneo y pluri-versal de los espacios de experiencias de las regiones periféricas del mundo dentro del panorama de la globalización contemporánea.

Actualmente, reflexiones originales teorizan desde diferentes rincones del planeta sobre un nuevo paradigma en el que se cuestionan los mismos supuestos históricos sobre los que se articuló el discurso posmoderno, a partir de los atentados a las Torres Gemelas en New York y su consecuente rearticulación geopolítica global. Por cierto que para este nuevo escenario se debiesen plantear nuevos desafíos tanto para las posibilidades de historización como para el mismo arte. Estos nuevos retos quedan naturalmente siempre abiertos. Sin embargo, lo que sí se puede desprender con claridad es que con “2666” se pretende poner punto final a un proyecto literario gestado desde la década de los 70’ y finalizado en los primeros años del siglo XXI. Es por eso que más allá de ser “2666” una obra póstuma, inconclusa, en el sentido de estar inacabada, se exhibe en ella una significación más profunda

de esta condición. La posmodernidad, desde la cual escribe pero asimismo rebasa Bolaño, es una época *póstuma* y eso se refleja nítidamente en la tematización de su obra, especialmente en “2666”. Es póstuma porque se mantiene naufragando entre las agónicas prácticas instituidas por el orden moderno y las moribundas esperanzas sobre el futuro. Doble agonía que resuena en torno al canto fúnebre de lo irrepresentable, intratable e irredimible, a saber, el sueño e ideal universal de la autocelebración moderna de la humanidad, responsable de muchos de los horrores e invisibilizaciones del siglo XX, como largamente lo testimonia la obra de Bolaño, especialmente “Estrella distante” y “2666”. De acuerdo a este diagnóstico, es secundario que “2666” sea una obra inconclusa, ya que dentro de la arquitectura general de su narrativa es la confirmación de una precisa conclusión: una conclusión póstuma, en todo el sentido que esta palabra contiene.

Bibliografía

Bibliografía de Roberto Bolaño

Bolaño, Roberto: Amuleto. Anagrama. Barcelona, 1999.

Bolaño, Roberto: Estrella distante. Anagrama. Barcelona, 1996.

Bolaño, Roberto: Los detectives salvajes. Anagrama. Barcelona, 1998.

Bolaño, Roberto: 2666. Anagrama. Barcelona, 2004.

Bolaño, Roberto: “Discurso de Caracas. (aceptación del Rómulo Gallegos)” en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008.

Bibliografía crítica sobre Roberto Bolaño

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

Benmiloud, Karim; Estève, Raphaël (coord): Les astres noirs de Roberto Bolaño. Presses Universitaires de Bordeaux. Bordeaux, 2007.

Berg, Walter Bruno: El eterno retorno de la vanguardia. Aspectos transatlánticos en las poéticas de Roberto Bolaño y Alberto Fuguet. (manuscrito). VI Transatlantic Conference at Brown University. April 10-14th, 2012.

Braithwaite, Andrés (ed): Bolaño por sí mismo. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2006.

Boullosa, Carmen: “El agitador y las fiestas” en: Bolaño Salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008.

Cánovas, Rodrigo: “Fichando “La parte de los crímenes” , de Roberto Bolaño, incluida en su libro póstumo 2666” en: Anales de literatura chilena, número 11. Santiago, Junio 2009.

Catalán, Pablo: “Los territorios de Roberto Bolaño” en: Territorios en fuga. Editorial Frasis. Santiago, 2003.

Cobas, Andrea y Garibotto, Verónica: “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en Los detectives salvajes” en: Bolaño Salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008.

Corral, Wilfrido H.: Bolaño traducido: nueva literatura mundial. Ediciones Escalera. Madrid, 2011.

Domínguez, Christopher: “2666 de Roberto Bolaño. La literatura y el mal” en: Revista de Libros de El Mercurio, viernes 29 de abril. Santiago, 2005.

Domínguez, Christopher: “Roberto Bolaño y la literatura mexicana” en: Cátedra Roberto Bolaño. Conferencias 2007. Universidad Diego Portales. Santiago, 2008.

- Domínguez, Christopher: “Bolaño y México” en: La sabiduría sin promesa. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2009.
- Echeverría, Ignacio: “Sobre la juventud y otras estafas” en: Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 2002.
- Elmore, Peter: “ 2666: la autoría en el tiempo del límite” en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008.
- Espinoza, Patricia (ed) : Territorios en Fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Frasis editores, 2003.
- Espinosa, Patricia: “Roberto Bolaño: un territorio por armar” en: Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 2002.
- Espinoza, Patricia: Simulacro y secreto en 2666 de Roberto Bolaño. Revista Estudios Filológicos. Número 41. Valdivia, 2006. p. 71-79.
- Fischer, María Luisa: “La memoria de las historias en Estrella distante de Roberto Bolaño en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008.
- Gamboa, Jeremías: “¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernidad en Estrella distante en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008.
- Herlinghaus, Hermann: “Placebo intellectuals in the Wake of Cosmopolitanism: A “pharmacological” Approach to Roberto Bolaño ‘s novel 2666” en: The global south 2011, Indiana University Press.
- Hernández Rodríguez, Josué: Roberto Bolaño, el cine y la memoria . Aduana Vieja. Valencia, 2011.
- Manzóni, Joaquín: “La proyección del secreto. Imagen y enigma en la obra de Roberto Bolaño” en: Roberto Bolaño una literatura infinita. Centre de Recherches Latino-américaines/archivos (Université de Poitiers –CNRS). 2005.
- Manzóni, Celina (ed) : Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 2002.
- Manzóni, Celina (ed): La fugitiva Contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000. Ediciones corregidor. Buenos Aires, 2003.
- Manzóni, Celina (ed): Errancia y escritura. En la literatura latinoamericana contemporánea. Editorial Alcalá. Alcalá la real, 2009.
- Marras, Sergio: Roberto Bolaño: Bailes y disfraces. Estudios públicos, 119. Santiago, Invierno 2010.
- Moreno, Fernando (coord): Roberto Bolaño: una literatura infinita. Université de Poitiers / CNRS. Poitiers, 2005.
- Moreno, Fernando (coord): La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, Roberto Bolaño. Interrupciones 2, Juan Gelman. Ellipses Édition. Paris, 2006.
- Moreno, Fernando (coord.): Roberto Bolaño, la experiencia del abismo. Ediciones Lastarria, Santiago, 2011.
- Olivier, Florence: “El honor y el deshonor de los poetas en la obra de Roberto Bolaño” en: Les astres noirs de Roberto Bolaño. Presses Universitaires de Bordeaux. Bordeaux, 2007.
- Pauls, Alan: “La solución Bolaño” en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya, Barcelona, 2008.

- Paz Soldán, Edmundo; Faverón Gustavo (ed): Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008.
- Paz Soldán, Edmundo: “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis” en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008.
- Promis, José: “Poética de Roberto Bolaño” en: Territorios en fuga. Frasis editores. Santiago, 2003.
- Rojo, Grínor: “Sobre los detectives salvajes” en: Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Frasis editores. Santiago, 2003.
- Rojo, Grínor: “Bolaño y Chile” en: Anales de Literatura Chilena. Año 5, Número 5, Diciembre, 2004.
- Sepúlveda, Magda: “La narrativa policial como un género de la modernidad: La pista de hielo” en: Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Frasis editores. Santiago, 2003.
- Sinno, Neige: Lectores entre Líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol. Editorial Aldus. México DF, 2001.
- Tarifeño, Leonardo. “Un artista del riesgo” en: Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 2002.
- Volpi, Jorge: “Bolaño, epidemia” en: Bolaño salvaje. Editorial Candaya. Barcelona, 2008.

Bibliografía General

- Adorno, Theodor: “Rückblickend auf den Surrealismus“ en: Surrealismo (ed) Peter Bürger: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1982.
- Adorno-Horkheimer: Dialéctica de la ilustración. fragmentos filosóficos. Editorial Trotta. Madrid, 1998.
- Agamben, Giorgio: Infancia e Historia. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2007.
- Agamben, Giorgio: Lo que queda de Auschwitz. Pre-textos. Valencia, 2000.
- Agamben, Giorgio: Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 2002.
- Agamben, Giorgio: “Bartleby oder die Kontingenz” en: Bartleby oder die kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz. Merve Verlag. Berlin, 1998.
- Agamben, Giorgio: ¿Qué es un dispositivo? en: Revista sociológica año 26, número 73 (Mayo-Agosto), México, 2011.
- Agamben, Giorgio. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Pre-textos. Valencia, 2000.
- Agamben, Giorgio: “Ökonomische Theologie. Genealogie eines Paradigma” en: Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne. Erich Schmidt Verlag. Berlin, 2005.

Agamben, Giorgio: “Elogio de la profanación” en: Profanaciones. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, 2005.

Alt, Peter-André: Ästhetik des Bösen. Beck. München, 2011.

Angehrn, Emil: “Zeit und Geschichte” en: Der Sinn der Zeit. Velbrück Wissenschaft. Weilerswist, 2002.

Arce, Maples: Actual N °1. Hojas de Vanguardia en: Vanguardias latinoamericanas. Historia, crítica y documentos. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 2000. p. 103.

Arendt, Hannah: Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal. Lumen. Barcelona, 2003.

Avelar Idelver: Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Editorial Cuarto Propio. Santiago, 2000.

Badiou, Alan: Das Jahrhundert. Diaphanes. Zürich-Berlín, 2006.

Badiou, Alan: “Ereignis und Gesetz: die drei Negationen“ en: Ereignis und Institution. Gernot Kamecke/Henning Teschke (eds). Gunter Narr Verlag. Tübingen, 2008.

Barthes, Roland: Crítica y verdad. Editorial Siglo XXI. Buenos aires, 1976.

Barthes, Roland: “El discurso de la historia” en: El susurro del lenguaje. Paidós. Barcelona, 1988.

Bataille, Georges: Las lágrimas de Eros. Tusquets. Barcelona, 1997.

Bataille, Georges: El Erotismo. Tusquets. Barcelona, 1997.

Baudrillard, Jean: Cultura y simulacro. Editorial Kairós. Barcelona, 1993.

Bauman, Zygmunt: Modernidad líquida. Fondo de cultura económica. México, 2004.

Beasley-Murray Jon: “La constitución de la sociedad: Pinochet, Postdictadura y la multitud” en: Pensar en/la posdictadura. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001.

Benjamin, Walter: “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ en: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt/M. 1977.

Benjamin, Walter: “Über den Begriff der Geschichte“. En: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Vol I, Frankfurt am Main. 1974.

Benjamin, Walter: “Der Surrealismus. Die Letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“ en: Surrealismo (ed) Peter Bürger: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1982.

Benjamin, Walter: “Lo moderno” en: Poesía y capitalismo: Ilumimaciones II. Ed. Taurus. Madrid, 1998.

Benjamin, Walter: “Erfahrung und Armut” en: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1977.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 2003.

Benjamin, Walter: “Sobre algunos temas de Baudelaire” en: Poesía y capitalismo: iluminaciones II. Taurus. Madrid, 1972.

Benjamin, Walter: La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia. Introducción: Oyarzún, Pablo. Lom. Santiago, 2000.

Benjamin, Walter: “Lo moderno” en: Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II. Taurus. Madrid, 1987.

Benjamin, Walter: Kapitalismus als Religion en: Gesammelte Schriften. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1972-1985, Vol.6.

Bloom, Harold: La angustia de las influencias. Monte Avila Editores. Caracas, 1991.

Bloom, Harold: El canon occidental. Anagrama. Barcelona, 1997.

Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1979.

Blumenberg, Hans: Die Legitimität der Neuzeit. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1997.

Borsó, Vittoria: Mexico jenseits der Einsamkeit. Vervuert. Frankfurt am Main, 1994.

Borsó, Vittoria: “Grenzen, Schwellen und andere Orte “...La Geographie doit bien etre au coer de ce dont je m’occupe” en: Kulturelle Topografien. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart-Weimar, 2004.

Bourdieu, Pierre: Las reglas del arte. Anagrama. Barcelona, 1995.

Bourriaud, Nicolas: Estética Relacional. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2008.

Bourriaud, Nicolas: Radicante. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2009.

Bowie, Andrew: Estética y Subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual. Visor. Madrid, 1990.

Brading, David. A: Octavio Paz y la poética de la historia mexicana. Fondo de cultura económica. México, D.F. 2002.

Bull, Malcolm (coord): La teoría del apocalipsis y los fines del mundo. Fondo de cultura económica. México, 1998.

Bürger, Peter: Teoría de la vanguardia. Península. Barcelona, 1997.

Bürger, Peter: “Die Faschismus-Analysen Batailles“ en: Ursprung des postmodernen Denkens. Verbrück Wissenschaft. Göttingen, 2000.

Bürger, Peter (ed): Surrealismus. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1982.

Calinescu, Matei: Cinco caras de la modernidad. Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Casanova, Carlos: “Hay que hablar. Testimonio de un olvido y política de la desaparición” en: Pensar en/la posdictadura. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001.

Casullo, Nicolás: “Las vanguardias políticas de los 60’, marcas, destinos y críticas” en: Revista de crítica cultural 28. Santiago de Chile, Junio 2004.

- Chatterjee, Partha: "El nacionalismo como problema en la historia de las ideas políticas" en: La invención de la nación. Editorial manantial. Buenos Aires, 2000.
- Danto, Arthur: Historia y narración. Paidós. Barcelona, 1989.
- De Certeau, Michel: Das Schreiben der Geschichte. Campus Verlag. Frankfurt am Main, 1991.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-textos. Valencia, 2000.
- Derrida, Jacques: Espectros de Marx. Editorial Trotta. Madrid, 1995.
- Deotté, Jean-Louis: Catástrofe y olvido. La ruinas, Europa, el museo. Editorial cuarto propio. Santiago, 1998.
- De toro, Alfonso (ed): introducción en: Cartografías y estrategias de la "postmodernidad" y la "postcolonialidad" en Latinoamérica. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 2006.
- De Sousa Santos, Boaventura: Para descolonizar Occidente. Más allá del pensamiento abismal. CLACSO, Prometeo libros. Buenos Aires, 2010.
- Didi-Huberman, Georges: "La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética" en: La Política de las imágenes (varios autores). Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile, 2008.
- Dubois, Philippe: El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción. Paidós. 1986.
- Egbert, Donald D: "The idea of "Avant-Garde" in art and politics" en: Literarische Avantgarde. Wiss. Buchges. Darmstadt, 1989.
- Dussel, Enrique: 1492 el encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad". Plural editores. La Paz, 1994.
- Dussel, Enrique: La ética de la liberación: ante el desafío de Apel, Taylor y Vattimo con respuesta crítica inédita a K-O Apel. Universidad autónoma de México. DF, 1998. Versión electrónica en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/otros/20120507093648/etica.pdf>.
- Dussel, Enrique: "Worldsystem and Transmodernity" en: Neplanta: Views from South 3.2. Duke University Press, 2002.
- Dussel, Mendieta, Bohórquez (eds): El Pensamiento Filosófico latinoamericano (1300-2000). Siglo XXI editores. México, 2010.
- Enzensberger, Magnus: "La aporía de las vanguardias" en: Revista Sur. Buenos Aires N° 285, 1963.
- Fanon, Franz: Los condenados de la tierra. Fondo de cultura económica. México, 1963.
- Ferraris, Mauricio: Historia de la hermenéutica. Akal. Madrid, 2000.
- Foucault, Michel: La arqueología del saber. Siglo XXI editores. México, 1987.
- Fukuyama, Francis: El fin de la historia y el último hombre. Editorial planeta. Barcelona, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. J.C.B. Mohr. Tübingen, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg: "Der Kunstbegriff im Wandel" en: Hermeneutische Entwürfe. Mohr Siebeck. Tübingen, 2000.

Gadamer, Hans-Georg: “Wirkungsgeschichte und Applikation“ en: Rezeptionsästhetik. Rainer Warning (ed). Wilhelm Fink Verlag. München, 1975.

Galende, Federico: ”Postdictadura, esa palabra“ en: Pensar en/la posdictadura. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001.

García-Canclini, Néstor: “México: la globalización cultural en una ciudad que se desintegra” en: Consumidores y ciudadanos. Editorial Grijalbo. México, 1995.

Glantz, Margo: “También la muerte se maquila” en: Metapolítica (Especial Fuera de Serie: Las muertas de Juárez), México, 2003.

González Alcantud, José A: El exotismo de las vanguardias artístico-literarias. Anthropos. Barcelona, 1989.

González–Echevarría, Roberto: Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana. Fondo de cultura económica. México, 2000.

González, Sergio: Huesos en el desierto. Anagrama. Barcelona, 2002.

González, Sergio: “Una década de violencia y femicidio“ en: Metapolítica (Especial Fuera de Serie: Las muertas de Juárez), México, 2003.

Grosfoguel Ramón, Castro-Gómez Santiago (eds): El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Siglo del hombre editores. Bogotá, 2007.

Grosfoguel, Ramón: Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality en: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 1(1). University of California, Berkeley, 2011.

Grosfoguel, Ramón: Racismo epistémico, islamofobia epistémica y ciencias sociales coloniales en: Tabula rasa. Bogotá-Colombia, Enero-Junio 2011.

Grosfoguel, Ramón: “El concepto de “racismo” en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser? en: Tabula Rasa n°16:79-102. Bogotá, Enero-Junio, 2012.

Habermas, Jürgen: “Modernidad: un proyecto incompleto”. en: Nicolás Casullo (ed.): El debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989.

Hardt y Negri: Imperio. Paidós argentina. Buenos Aires, 2002.

Hardt y Negri: Commonwealth. The Belknap of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 2010.

Herlinghaus-Walter (eds): “¿”Modernidad periférica” versus “proyecto de la modernidad”. Experiencias epistemológicas para una reformulación de lo “pos”moderno desde América Latina” en: Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Astrid Langer Verlag. Berlin, 1994.

Herlinghaus-Riese: “Bruchlinien eines Spiegels oder Der Postkoloniale Blick. Einleitung“ en: Sprünge im Spiegel. Bouvier Verlag. Bonn, 1997.

Herlinghaus, Hermann: “Sobre la ‘insubordinación’ de la memoria y sus narraciones críticas” en: Pensar en/la posdictadura. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001.

Herlinghaus, Hermann: Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 2004.

Herlighaus, Hermann: Violence without Guilt. Ethical Narratives from the Global South. Palgrave Macmillan. New York, 2009.

Hobsbawm, Eric: A la Zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX. Crítica. Barcelona, 1998.

Hofman, Werner: “Das wüste Land“ en: Utopie und Apokalypse in der Moderne. Wilhelm Fink. München, 2010.

Holthusen, Hans: “Kunst und Revolution” en: Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee. München. Oldenbourg, 1966.

Hölscher, Lucian: Die Entdeckung der Zukunft. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1999.

Hozven, Roberto: “Octavio Paz: la escritura de la ausencia” en: Revista chilena de literatura. N° 19 (abril). Santiago, 1982.

Huyssen, Andreas: Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2002.

Jauss, Hans-Robert: “Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären“ en: Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X. Wilhem Fink Verlag. München, 1983.

Jauss, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1982.

Kermode, Frank: El sentido de un final. Gedisa, Barcelona, 1983.

Klein, Naomi: Die Shock-Strategie. Der Aufstieg des Katastrophen-Kapitalismus. Fischer. Frankfurt am Main, 2007.

Koselleck, Reinhart: “Historia magistra vitae” en: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1979.

Koselleck, Reinhart: “Geschichte, Geschichten und formalen Zeitstrukturen“ en: Geschichte-Ereignis und Erzählung (Poetik und Hermeneutik V). Wilhem Fink. München, 1973.

Koselleck, Reinhardt: “Vergangene Zukunft der Frühen Neuzeit“ en: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1979.

Koselleck, Reinhart: Historia y hermenéutica. Paidós. Barcelona, 1997.

Koselleck y Stempel (eds): Geschichte-Ereignis und Erzählung (Poetik und Hermeneutik V). Wilhem Fink. München, 1973.

Kranz, Isabel: Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte. Wilhelm Fink. München, 2011.

Lander, Edgardo (ed): La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Clacso. Buenos Aires, 2000.

Le Clézio, J.M. G: “Antonin Artaud o el sueño mexicano” en: El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido. Fondo de cultura económica. México, 2000.

Leibniz, Gottfried: Monadología. Pentalfa. Oviedo, 1981.

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

Lipovetsky, Gilles: La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Anagrama. Barcelona, 1996.

Lizt Arzubide, Germán: El movimiento estridentista. Ediciones horizonte. Xalapa, 1926.

López-Lozano, Miguel: “Women in the Global Machine” en: Genders Violence at the U.S-Mexico Border. University of Arizona Press. Tucson, 2010.

Löwy, Michael: Walter Benjamin: Aviso de incendio. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, 2002.

Liotard, Jean-francois: La condición posmoderna. Cátedra. Madrid, 1987.

Liotard, Jean-François: Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo. Editorial manantial. Buenos aires, 1998.

Niemeyer, Katharina: “Arte-Vida: ¿Ida y vuelta?. El caso del Estridentismo” en: Naciendo el hombre nuevo... (ed) Harald Wentzlaff-Eggebert. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 1999.

Maldonado-Torres, Nelsón: “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto” en: El giro descolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Siglo del hombre editores. Bogotá, 2007.

Marchant, Patricio: Escritura y temblor. Editorial cuarto propio. Santiago, 2000.

Martín-Barbero, Jesús: “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación” en: Moraña, Mabel (ed). Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

Martínez Bonati, Félix: “La retirada de la razón” en: La agonía del pensamiento romántico. Editorial universitaria. Santiago, 2004.

Martínez, Javier y Díaz, Alvaro: Chile: The Great Transformation. Broonkings Institute and United Nations Institute for Social Development. Washigton and Geneva, 1996.

Mbembe Achille: Necropolítica. Editorial Melusina. Barcelona, 2011.

Mercier L-S: Das Jahr 2440. Insel Verlag. Frankfurt am Main, 1989.

Mier, Raymundo: “Modernidad y vanguardia: urgencia y figura” en: Modernidad, posmodernidad y vanguardias. Fundación Vicente Huidobro. Santiago, 1993.

Mignolo, Walter: “La colonialidad a lo largo y ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad” en: Lander, Edgardo (ed): La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Clacso. Buenos Aires, 2000.

Mignolo, Walter: Historias locales/ diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Ediciones Akal. Madrid, 2003.

- Mignolo, Walter: Introduction en: Double Critique: Knowledge and Scholars at Risk in Post- Soviet Societies. The Souht Atlactic Quarterly, Summer 2006, Volume 105, Number 3. Duke University Press.
- Mignolo, Walter: La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial. Gedisa. Barcelona, 2007.
- Mignolo, Walter: “The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference” en: Coloniality at large. Latin America and the Postcolonial Debate. Duke University Press. Durham-London, 2008.
- Mignolo, Walter: Aisthesis decolonial. Revista Calle 14. Volumen 4, Número 4, Enero-Junio 2010.
- Monsiváis, Carlos: “El laberinto de la soledad: el juego de espejos de los mitos y las realidades” en: Octavio Paz. El Laberinto de la soledad. Fondo de cultura económica. Número 356. Agosto del 2000.
- Monsiváis, Carlos: “Notas a partir de una brillante campaña militar” en: La Cultura en México, Siempre, 2 de octubre de 1968.
- Monsiváis, Carlos: “El femicidio y la conversión de Ciudad Juárez en territorio de la impunidad” en: Metapolítica (Especial Fuera de Serie: Las muertas de Juárez). México, 2003.
- Morgenroth, Claas: “Benjamin-Agamben. Politik des Posthistorie” en: Benjamin-Agamben. Politik, Messianismus, Kabbala. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2010.
- Moulián, Tomás: Chile anatomía de un mito. Lom-Arcis. Santiago, 1997.
- Ortega y Gasset, José: En torno a Galileo. Revista de Occidente. Obras completas Vol 5. Madrid, 1951.
- Ortega, Julio: “La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana” en: Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea. Peter Lang. Bern, 2010.
- Ortega, Julio: Transatlactic Translations. Dialogues in Latin America Literature. Reaktion Books. London, 2006.
- Osborne, Peter: The Politics of Time. Verso. London-New York, 1995.
- Oyarzún, Pablo. Oyarzún, Pablo: “Lo trágico, de Hölderlin a Nietzsche” en: Revista de Filosofía. Volumen LV-LVI. Universidad de Chile. Santiago, 2000.
- Oyarzún, Pablo: “Arte, vanguardia y vida” en: Arte, visualidad e historia. Editorial Blanca Montaña. Santiago, 1999.
- Oyarzún, Pablo: La anestésica del ready-made. Lom. Santiago, 2000.
- Oyarzún, Pablo: La desazón de lo moderno. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001.
- Oyarzún, Pablo: “Literatura y escepticismo” en: La letra volada. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2009.
- Pasolini, Pier Paolo: Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft. Deutscher Taschenbuch-Verlag, München 1997.
- Paz, Octavio: Posdata. Siglo XXI. México, 1998.
- Paz, Octavio: El laberinto de la soledad. Fondo de cultura económica. México DF, 1992.

Paz, Octavio: Los hijos del Limo. Obras Completas tomo I. Círculos de lectores, Fondo de Cultura económica. México, 1994.

Paz, Octavio: “Razón de ser” en: Vanguardias latinoamericanas. Historia, crítica y documentos. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 2000.

Piepmeyer, Rainer: “Zu einer nachästhetischen Philosophie der Kunst” en: Ästhetische Erfahrung. Ferdinand Schöningh at Paderborn. München-Wien-Zürich, 1981.

Piglia, Ricardo: Crítica y ficción. Anagrama. Barcelona, 2001.

Portales, Gonzalo: Filosofía y catástrofe. Nietzsche y la devastación de la política. Editorial Arcis. Santiago, 2002.

Pratt, Mary Louise: “Tres incendios y dos mujeres extraviadas. El imaginario novelístico frente al nuevo contrato social” en: Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina. Instituto internacional de literatura iberoamericana University of Pittsburgh. Pittsburgh, 2002.

Pratt, Mary Louise: Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación. Fondo de cultura económica. México, 2011.

Quijano, Aníbal: “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina” en: Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales. CLACSO-UNESCO. Buenos Aires, 2000.

Rancière, Jacques: The politics of aesthetics. Conferencia dictada en la Universidad de Aarhus en Dinamarca en el 2003 en: <http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001877.php#top>.

Rancière, Jacques: The Politics of Aesthetics. Continuum. New York, 2004.

Rancière, Jacques: El reparto de lo sensible. Estética y política. Lom. Santiago, 2009.

Raymond, Marcel: De Baudelaire al surrealismo. Fondo de cultura económica. México, 2002.

Restrepo Eduardo y Rojas Axel: Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Editorial universidad del Cauca. Popayán, 2010.

Richard, Nelly: “Las marcas del destrozo y su reconfiguración en plural” en: Pensar en/la posdictadura. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001.

Richard, Nelly: “Roturas, memorias y discontinuidades” en: La insubordinación de los signos. Editorial Cuarto propio. Santiago, 2000.

Richard, Nelly: “Una cita limítrofe entre Neovanguardia y Postvanguardia” en: La insubordinación de los signos. Editorial Cuarto propio. Santiago, 2000.

Richard, Nelly: “Destrucción, reconstrucción y desconstrucción” en: La insubordinación de los signos. Editorial Cuarto propio. Santiago, 2000.

Ricoeur, Paul: Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit. Lit Verlag. Münster, 2002.

Ricoeur, Paul: La memoria, la historia, el olvido. Editorial Trotta. Madrid, 2003.

Rivera García, Antonio: La secularización después de Blumenberg en: Res publica 11-12, 2003.

Rojas, Sergio: “La visualidad de lo fatal: historia e imagen” en: Pensar en/la postdictadura. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001.

Rojo, Grínor: Diez Tesis sobre la crítica. Lom Santiago, 2001.

Rojo, Grínor: Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?. LOM. Santiago, 2006.

Rosa, Hartmut: Social Acceleration: Ethical and Political Consequences of a Desynchronized High-Speed Society. Constellations Volume 10, Number 1, 2003.

Rosa, Hartmut: Beschleunigung: die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 2011.

Salazar, Gabriel: En el nombre del poder constituyente (Chile, Siglo XXI). Lom. Santiago, 2011.

San Juan, E: Beyond Postcolonial Theory. St. Martin's Press. New York, 1998.

Schwarz, Jorge (comp): Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos. Ediciones Cátedra. Madrid, 1991.

Sieber, Cornelia: “La transformación de la modernidad en discursos latinoamericanos recientes” en: Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica. “Hibridez” y “globalización”. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main, 2006.

Sloterdijk, Peter: El desprecio de las Masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna. Pre-textos. Valencia, 2003.

Sloterdijk, Peter: Experimentos con uno mismo. Pre-textos. Valencia, 2003.

Spivak, Gayatri Chakravorty: “Can the subaltern speak?” en: Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. Williams, Patrick y Laura Chrisman (eds.). A Reader: Hertfordshire: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1993.

Spivak, Gayatri: Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente que se desvanece. Ediciones Akal. Madrid, 2010.

Szondi, Peter: “Poetik und Geschichtsphilosophie” en: Geschichte-Ereignis und Erzählung (Poetik und Hermeneutik V). Wilhelm Fink. München, 1973.

Thayer, Willy: “Vanguardia, dictadura, globalización” en: Pensar en/la postdictadura. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001.

Thibert, Marguerite: “Die gesellschaftliche Rolle der Kunst in der Theorie Saint-Simons” en: Literarische Avantgarde. Wiss. Buchges. Darmstadt, 1989.

Valderrama, Miguel: Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias. Editorial Palinodia. Santiago, 2008.

Valencia, Sayek: Capitalismo Gore y Necropolítica en México contemporáneo. Relaciones internacionales. México. Número 19 GERI-UAM, Febrero de 2012.

Virilio, Paul: El arte del motor. Aceleración y realidad virtual. Manantial. Buenos Aires, 1996.

Vondung, Klaus: “Der Preis des Paradieses” en: Utopie und Apokalypse in der Moderne. Wilhelm Fink. München, 2010.

Wallace, Robert M: "Progress, Secularization and Modernity: The Löwith-Blumenberg Debate" en: *New German Critique*, N° 22, Special Issue on Modernism (Winter, 1981) pp. 63-79.

Wallerstein, Immanuel: Análisis de sistema-mundo: una introducción. Paidós. Barcelona, 2006.

Washington, Diana: Cosecha de Mujeres. Oceáno. DF, 2005.

White, Hayden: El contenido de la forma. Paidós. Barcelona, 1992.

White, Hayden: Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1998.

Wright, Melissa W.: Disposable Women and other Myths of Global Capitalism. Taylor & Francis Ltd. New York, 2006.

Zizek, Slavoj: Bienvenidos al desierto de lo real. Akal. Madrid, 2005.

Zurita, Raúl: Anteparaíso. Editores asociados. Santiago, 1982.