

Roberto Bolaño frente al canon literario

Roberto Bolaño frente al canon literario / Roberto Bolaño und der literarische Kanon	27
Jordi Balada Campo	
El canon literario mexicano en <i>Los detectives salvajes</i>	33
Carmen de Mora	
El palimpsesto infrarrealista.	53
Tras las huellas del manifiesto poético en la narrativa de Roberto Bolaño	
José González	
Chistes par(r)a reordenar el canon.	69
Roberto Bolaño, Nicanor Parra y la poesía chilena	
Benjamin Loy	
Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, <i>Los detectives salvajes</i>	85
Jordi Balada Campo	
Zur Politik der Intertextualität in Roberto Bolaños <i>Estrella Distante</i>	111
Samir Sellami	

Roberto Bolaño frente al canon literario / Roberto Bolaño und der literarische Kanon

Jordi Balada Campo (Regensburg)

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; Kanon; Sektionseinführung

Un repaso a la literatura secundaria alrededor de la obra del autor chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003) aparecida después de su prematura muerte, muestra a las claras que el tema de la violencia ocupa el centro del interés suscitado por sus novelas y narraciones. No solamente su novela póstuma *2666* ha sido objeto de numerosos estudios, tesis doctorales y ya incontables artículos, también sus relatos cortos, especialmente *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*, han sido objeto de un concienzudo análisis del significado y las implicaciones de la violencia. Ciertamente es la violencia un aspecto clave para entender de un modo cabal el mundo narrativo de Bolaño. Sin embargo, no es el único.

El análisis del mundo literario y de las relaciones intertextuales forman otro aspecto fundamental del quehacer narrativo bolañiano. No solo en sus artículos, discursos y conferencias toma una posición crítica respecto a determinados autores y corrientes literarias: sus personajes y sus tramas establecen una estrecha relación con la tradición y el canon literario. En la primera parte de *Los detectives salvajes* escribe García Madero en su diario:

Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, ente el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared.¹

La literatura, la poesía, la tarea del poeta, se encuentran en una situación conflictiva entre dos fuerzas, entre las que se ha establecido una lucha de poder por la batuta del concierto de la producción literaria. La literatura es vista, pues, no como una actividad pacífica e inocua, sino como una batalla por el control del propio discurso literario. Este, a su vez, como se verá en

¹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 2007), 30.

los artículos aquí reunidos, no está exento de carga política, contestataria, e incluso filosófica. Puede decirse que para Bolaño, la poesía y la literatura son discursos políticos, son política. El rescate de autores y corrientes olvidados o desconocidos; la crítica virulenta de autores consagrados como Octavio Paz; el análisis de poemas de Mallarmé, Rimbaud y Baudelaire; la denuncia del *status quo* literario chileno, latinoamericano y español, son todos aspectos de la toma de posición de Bolaño ante el discurso literario y su función.

Los autores

En esta sección de *Romanische Studien* sobre Bolaño hemos querido centrar nuestra atención en esta dimensión metaliteraria e intertextual de Roberto Bolaño. Los diferentes autores se han acercado a los textos del autor chileno a partir del análisis de la función del canon literario, de la exposición narrativa de estas relaciones y de la importancia de poetas como Parra, Paz, Neruda y Rimbaud, así como la relevancia de autores y de determinadas escuelas literarias clasificados como secundarios. Carmen DE MORA, de la universidad de Sevilla, analiza prolijamente el canon personal de Bolaño en *Los detectives salvajes*, atendiendo para ello tanto a las menciones explícitas como a las citas implícitas. José GONZÁLEZ, de la universidad LMU de Múnich y de la Université de Toulouse II, estudia los presupuestos del movimiento infrarrealista en su extrapolación en clave de humor a la narrativa del autor chileno. Benjamin LOY, de la Universität zu Köln, determina la relación de Bolaño con Parra a partir de los postulados ético-estéticos y de la antipoesía de Parra. Jordi BALADA, de la Universität Regensburg, expone la función de dos figuras fundamentales en el canon occidental, Ulises y Rimbaud, en *Los detectives salvajes*. Finalmente Samir SELLAMI, de la Freie Universität de Berlín, pone de relieve la lógica específica de la intertextualidad en la poética de Bolaño a partir de *Estrella distante*.

*

**

Roberto Bolaño und der literarische Kanon

Sichtet man die Sekundärliteratur zum Werk des chilenischen Autors Roberto Bolaño (1953 – 2003), die nach seinem vorzeitigen Tod erschienen ist, so scheint zunächst die Gewalt ein Zentrum des von seinen Romanen und Erzählungen geweckten Interesses zu bilden. Nicht nur Bolaños postum erschienener Roman *2666* wird von zahlreichen Studien, Promotionsarbeiten und bereits unzähligen Artikeln daraufhin analysiert, auch seine Erzählungen, besonders *Nocturno de Chile* und *Estrella distante*, sind Gegenstand eingehender Arbeiten über die Bedeutung und Folgen der Gewalt in der Produktion des chilenischen Autors. Ist die Gewalt auch wesentlich, um die narrative Welt Bolaños umfassend zu verstehen, so ist sie doch nicht der einzige Kernaspekt.

Studien zum literarischen Universum und zu den intertextuellen Bezügen sind ein weiterer wesentlicher Zug der Forschungen zum erzählerischen Schaffen Bolaños. Nicht nur in seinen Artikeln, Reden und Vorträgen hat er kritisch Stellung gegenüber bestimmten Autoren und literarischen Strömungen bezogen, auch seine Figuren und Handlungsstränge etablieren Beziehungen zwischen Werk, Tradition und literarischem Kanon. Im ersten Teil von *Los detectives salvajes* schreibt García Madero in sein Tagebuch:

Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, ente el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared.²

Die Literatur, die Dichtung – und damit auch die Aufgaben des Dichters – befinden sich in einem Widerstreit zwischen zwei Instanzen, die um Herrschaft über den literarischen Diskurs kämpfen. Die Literatur ist aus dieser Perspektive keine friedliche oder nichtssagende Tätigkeit, sondern beständiger Kampf um die Kontrolle des literarischen Diskurses. Dieser ist seinerseits affiziert – wie die folgenden Artikel zeigen – von philosophischen, politischen und kritisch-protestierenden Elementen. Man kann sagen, dass Dichtung und Literatur für Bolaño selbst politische Diskurse bilden – sie sind ‚Politik‘: die Bergung von Autoren aus der Vergessenheit bzw. aus Unbekanntheit; die heftige Kritik an kanonisierten Autoren wie Octavio Paz; die Analyse von Gedichten Mallarmés, Rimbauds und Baudelaires; der Einspruch gegen den literarischen *status quo* Chiles, Lateinamerikas und Spaniens, sie

² Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 2007), 30.

sind alle Aspekte einer dezidierten Stellungnahme Bolaños gegenüber dem literarischen Diskurs und seiner Funktion.

Zu den Beiträgen

Dieser Themenschwerpunkt der *Romanischen Studien* ist der genannten meta-literarischen und intertextuellen Dimension der Erzähltexte Bolaños gewidmet. Die Beiträge haben sich den Texten des chilenischen Autors genähert, indem sie die Funktion des literarischen Kanons, der narrativen Darstellung der intertextuellen Bezüge und der Rolle von Dichtern wie Parra, Paz, Neruda und Rimbaud diskutieren, auch der Relevanz von Autoren und bestimmten als zweitrangig eingestuften literarischen Strömungen.

Bei Carmen DE MORA (Sevilla) wird der persönliche Kanon Bolaños in *Los detectives salvajes* anhand expliziter Erwähnungen und impliziter Zitate analysiert. José GONZÁLEZ (München und Toulouse) analysiert die Grundlagen des „movimiento infrarrealista“ und seine Übertragung durch den Humor auf die Erzählungen Bolaños. Benjamin LOY (Köln) untersucht die Beziehung Bolaños zu Parra anhand der ethisch-ästhetischen Postulate der „antipoesía“ Parras. Jordi BALADA (Regensburg) diskutiert die Funktion zweier wesentlichen Figuren des westlichen Canons, des Helden Odysseus und des Dichters Rimbaud, in *Los detectives salvajes*. Und Samir SELLAMI (Berlin) thematisiert anhand des Romans *Estrella distante* die spezifische Logik der Intertextualität in der Poetik Bolaños.

*

**

Neuere Forschungen zu Bolaño (Auswahl)

- Andrews, Chris. *Roberto Bolaño's Fiction An Expanding Universe*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Driver, Alice Laurel. „Más o menos muerto: Bare Life in Roberto Bolaño's ‚2666‘.“ *Journal of Latin American Cultural Studies* 23, Nr. 1 (2. Januar 2014).
- Ercolino, Stefano, y Sbragia, Albert. *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's ‚Gravity's Rainbow‘ to Roberto Bolaño's ‚2666‘*. New York: Bloomsbury Academic, 2014.
- Figuroa Díaz, Tamara. *La construction de l'extraterritorialité chez Roberto Bolaño*. Paris: Presses Académiques Françaises, 2014.
- Hartwig, Susanne, Hrsg. *Culto del mal, cultura del mal: Realidad, virtualidad, representación*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana Vervuert, 2014.
- Hennigfeld, Ursula, Hrsg. *Roberto Bolaño – escritura, violencia, vida*. Amsterdam: Rodopi, 2014.
- Inigo, Ainoa. *El oficio de la escritura y la estética en la obra de Roberto Bolaño*. New York: City University of New York, 2014.
- Lagg, Emily. *Globalization, and the Ciudad Juárez Femicide in Selenidad and Roberto Bolaño's ‚2666‘*. Montclair State University, 2014.
- Lainck, Arndt. *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*. Berlin: Lit, 2014.
- Lara Ordenes, Eliseo. „Bolaño y la anarquía estructural: la fragmentación discursiva de ‚Los detectives salvajes‘.“ *Studies in Latin American Popular Culture* 32, Nr. 1 (2014).
- Manzi, Joaquín. „Roberto Bolaño: las partes y el todo.“ *Hispanica* 43, Nr. 127 (Januar 2014).
- Oliver, María Paz. „Hacia una estética de la digresión en ‚Los detectives salvajes‘ de Roberto Bolaño.“ *Bulletin of Hispanic Studies* 91, Nr. 3 (2014).
- Rodríguez, Álvaro. „‚2666‘ de Roberto Bolaño: diálogos entre el caos y la forma a través de la ‚ficción encubrimiento‘.“ *Aisthesis* (Juli 2014).

El canon literario mexicano en *Los detectives salvajes*

Carmen de Mora (Sevilla)

RESUMEN: En el presente artículo se examina el canon personal de Bolaño en *Los detectives salvajes* acerca de la literatura mexicana, a partir de la intertextualidad entendida como un rasgo característico de la narrativa postmoderna del autor. Para ello se han tenido en cuenta tanto las citas explícitas que aparecen en la novela como algunas citas implícitas fundamentales. A través del análisis de las mismas se pretende demostrar que para entender el alcance de esta obra es preciso enfrentarse a su escritura en palimpsesto.

PALABRAS CLAVE: Bolaño, Roberto; Paz, Octavio; Poniatovska, Elena; Canon; Intertextualidad; Estridentistas; la Onda

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; Paz, Octavio; Poniatovska, Elena; Kanon; Intertextualität; Estridentistas, los; Onda, la

No es extraño que la novela de Bolaño vaya encabezada por un epígrafe sacado de *Bajo el volcán* (1947), una novela sobre México escrita por un extranjero y, en parte, autobiográfica, igual que *Los detectives salvajes*, aunque Malcolm Lowry fuera europeo y Bolaño latinoamericano. La novela de Lowry, ambientada en Cuernavaca, simboliza un descenso a los infiernos el día de todos los muertos de 1938, mientras el excónsul Geoffrey Firmin se emborracha con mezcal.¹ Se han propuesto varias interpretaciones, pero la elección de estas frases como antesala de la novela constituye una metáfora de la aceptación del Absurdo y la desconfianza radical hacia cualquier consuelo, sin duda engañoso, para el personaje.

El epígrafe, por identificación con el autor de la cita, nos aproxima al punto de vista adoptado por Bolaño al escribir sobre México y a cierto nihilismo que se desprende de la novela, y sirve para situarnos en la cuestión que me propongo abordar aquí: indagar sobre el canon personal² de Bolaño acerca

¹ El mezcal “Los Suicidas” es motivo recurrente en *Los detectives salvajes*, sobre todo en la evocación del encuentro de Belano y Lima con Amadeo Salvatierra.

² Entiendo el canon personal en los términos expresados por Wendell V. Harris: “Los cánones personales parecen creados a partir de una interacción indeterminada entre todas las obras que leen los individuos y las que prefieren en mayor o menor grado”. Véase “La canonicidad”, en *El canon literario*, ed. Enric Sullà (Madrid: Arco/Libros, 1998), 43.

de la literatura mexicana y la función que cumple en esta novela; averiguar qué autores selecciona y de qué manera los integra en el texto; en qué medida se acerca y se distancia del repertorio institucional de las historias de la literatura y las antologías.

La tendencia a incluir en las obras de ficción un repertorio de autores de distintas nacionalidades que admira y con los que simpatiza o, por el contrario, a referirse con desdén a aquellos que no le interesan tanto es un rasgo característico de su escritura. Son numerosas las alusiones, entre otras, a escritores chilenos, franceses o a poetas de Inglaterra y Estados Unidos en *Estrella distante*; a escritores chilenos italianos y franceses en *Nocturno de Chile*. En *Los detectives salvajes*, una de las novelas paradigmáticas del postmodernismo literario,³ la gama es aún más amplia,⁴ pues en ella la intertextualidad es una forma de reconocimiento a otros escritores –marcada, unas veces, y no marcada, otras– que recorre gran parte del tejido narrativo, ya que se trata de una novela fundamentalmente dialógica. Está claro que al hablar de canon personal me refiero a aquel que los lectores individuales “conocen y valoran” (Alastair Fowler).⁵ Dentro del mismo podemos distinguir dos modalidades en Bolaño: la cita explícita, que consiste en mencionar el nombre del autor o de alguna obra suya, seguida o no de un comentario, y otra más compleja, que puede denominarse intertextualidad implícita⁶, en que no existe ninguna alusión directa al autor, y para la que Bolaño suele recurrir al pastiche o la

³ Entre las características de la postmodernidad literaria se encuentran la intertextualidad, la ironía, el humor y la fragmentación, rasgos que Fernando del Toro integra, junto con otros, en el concepto de ‘pluricodificación’, y que se identifican con facilidad en *Los detectives salvajes*. Cfr. Fernando del Toro, “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, *Revista Iberoamericana* LVIII, núm. 155–156 (abril–septiembre 1991): 441–467. Véase también Pavao Pavlicic, “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, *Criterios* 30 (julio–diciembre 1991): 87–113.

⁴ Los países más representados son México, Francia, España, Italia, EEUU, Inglaterra y Perú. Debo precisar que en este cómputo solo están representados los autores reales, porque no todos lo son. La poeta Laura Damián, que murió en 1972, antes de cumplir los veinte años podría ser un reflejo especular de la joven Cesárea Tinajero que también desapareció un día de la ciudad marchándose para siempre.

⁵ Alastair Fowler, “Genre and the literary canon”, *New Literary History* 11 (1979): 97–119. Trad. esp.: “Género y canon literario”, en *Teoría de los géneros literarios*, ed. M.A. Garrido Gallardo (Madrid: Arco/Libros, 1988), 95–127.

⁶ Véase Laurent Jenny, “La estrategia de la forma”, en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, comp. Desiderio Navarro (La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1996), 104.

parodia.⁷ En este caso, la competencia del lector resulta imprescindible no solo para que el escritor canónico pueda ser identificado sino también para contraponer una lectura que se sitúa en el eje paradigmático del texto a la lectura lineal que solo opera en el eje sintagmático,⁸ pues la intertextualidad se entiende como una interacción entre la escritura y la lectura.⁹ Resulta prácticamente imposible comprender el alcance de *Los detectives salvajes* sin enfrentarse a su escritura en palimpsesto.

Basada en la experiencia que Bolaño vivió en México (1968–1977), cuando junto al poeta Mario Santiago (Ulises Lima en la novela) fundó el “infrarrealismo”, *Los detectives salvajes* representa un homenaje y un retorno a los vanguardistas de los años veinte, en particular a los estridentistas mexicanos (1922–1927) con quienes aquel movimiento compartía una actitud literaria irreverente y desafiante frente a los cánones. La novela representa, por tanto, una vuelta a las raíces literarias de Bolaño, ya que en esa ciudad se forjó como escritor, publicando los primeros poemas en la revista *Punto de partida* de la UNAM¹⁰ y también sus primeros poemarios. En 1976, apareció el primer libro que publicó en solitario¹¹, *Reinventar el amor*, un largo poema dividido en nue-

⁷ Helena Beristáin define el pastiche en los siguientes términos: “Obra original construida, sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Tales elementos pueden ser *lugares comunes* formales o de *contenido* o de ambos a la vez, o bien fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época, etc.” (Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y poética* (México: Editorial Porrúa, S.A., 1992), 3ª ed. 387). Para Genette, el pastiche consiste en la imitación de un estilo sin función satírica (Gérard Genette, *Palimpsestos* (Madrid: Taurus, 1989), 38). De las distinciones fijadas por Genette, para el caso de Bolaño en *Los detectives*, interesa en particular lo que él denomina el régimen lúdico del hipertexto, es decir, las prácticas de la parodia o del pastiche “por puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlona” (40).

⁸ Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Ediciones Península, 1987), en especial el capítulo III, “La obra de arte vanguardista”, donde distingue entre la obra orgánica y la obra vanguardista o inorgánica, y la diferencia que existe en sus respectivas recepciones.

⁹ Michael Riffaterre, “La trace de l’intertexte”, *La Pensée* 215 (octubre 1980).

¹⁰ Publicó varios poemas en la Segunda época de la Revista, bajo la dirección de Eugenia Revueltas: el poema “Sentados en los muelles debajo de las grúas” (núm. 47–48, marzo 1976); una selección de poemas con el título de “Overol blanco y otros poemas” (núm. 49–50 nov. 1976): “Carlos Pezoa Véliz escritor chileno”, “Cine de mala muerte” (1), “Cine de mala muerte” (2), “Cine de mala muerte” (3), “El poema de la muerte”, “John Reed” y “Overol blanco”; una selección con el título de “Reinventar el amor y otros poemas” (núm. 51–52, enero 1977): “Reinventar el amor”, “Extraño maniquí”, “Enséñame a bailar”, “Tú vas a recorrer sensaciones”, “Dos muchachas”, “Bien bellos son los pájaros” y “Dibujaste algunas islas”.

¹¹ Antes ya había aparecido junto a otros siete infrarrealistas en el libro colectivo *Pájaro de calor*, publicado por ediciones Sánchez Sanchiz.

ve partes, en el Taller Martín Pescador que dirigía Juan Pascoe. La cubierta iba ilustrada con un grabado de Carla Rippey, una artista visual norteamericana, muy amiga de Bolaño, que le sirvió para crear el personaje de Catalina O'Hara en *Los detectives salvajes*. El segundo poemario, publicado también en México (pero cuando estaba instalado en Barcelona), es un volumen colectivo, compilado por él, en el que aparece junto con otros dos infrarrealistas, Mario Santiago y Bruno Montané. Lleva el título de *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego* (1979). El libro iba precedido de una presentación de Efraín Huerta y de un sustancioso prólogo de Miguel Donoso Pareja. Volviendo a la novela que nos ocupa, me propongo comentar algunos aspectos del repertorio de autores mexicanos seleccionados por Bolaño que muestran hasta qué punto las alusiones y citas implícitas condicionan la legibilidad de la novela y revelan su verdadero alcance.

Las citas explícitas

Cesárea Tinajero y Octavio Paz

Una de las singularidades de *Los detectives salvajes* consiste, por tanto, en el peso que tiene desde el comienzo y en todo su desarrollo el tema literario. La misma Ciudad de México, que es la que define el mapa predominante en la novela, lo impone, ya que desde la época virreinal, con la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, ha sido tema recurrente en un número considerable de escritores mexicanos. Solo en prosa, podemos citar, entre otros nombres, a Fernández de Lizardi, Manuel Payno, Federico Gamboa, Mariano Azuela, Salvador Novo, José Revueltas, Carlos Fuentes, José Agustín, Armando Ramírez, Fernando del Paso, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska y José Emilio Pacheco.

En relación con la cuestión literaria, Grínor Rojo¹² interpretó certeramente la obra a partir del modelo edípico freudiano aplicado por Harold Bloom a la formación del sujeto poeta¹³. Cesárea Tinajero¹⁴ sería la “precursora” con quien se identifican los real visceralistas, cuya búsqueda se convierte en el

¹² “Sobre ‘Los detectives salvajes’”, en *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, comp. Patricia Espinosa H. (Santiago: FRASIS editores, 2003), 65–75.

¹³ Harold Bloom, “Poetic Origins and Final Phases”, en *A Map of Misreading* (Oxford: Oxford University Press, 1975).

¹⁴ Al parecer, se trata en realidad de Concha Urquiza, una poeta michoacana (1910–1945) que murió muy joven y cuya poesía ha sido relacionada con la mística y el erotismo; aunque su obra conocida es escasa se la ha comparado con los grandes poetas religiosos, como Sor Juana, por su originalidad y profundidad. Murió ahogada en las aguas de Ensenada, Baja California.

motor de la narración; y su eliminación en el desierto de Sonora resultaría necesaria para que los jóvenes poetas fueran capaces de volar por sus propios medios, liberados al fin de la influencia de la mítica fundadora. En ese sentido el momento axial del que surge la segunda parte de la novela, y prácticamente la novela misma, tiene lugar en enero de 1976, cuando Amadeo Salvatierra, el último de los estridentistas, compañero de ruta de Maples Arce, List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Quintanilla y otros, le refiere a un interlocutor innominado la entrevista que le habían hecho Belano y Lima. El motivo era conseguir poemas de Cesárea¹⁵ para incluirlos en un trabajo que estaban preparando: la antología definitiva de la joven poesía latinoamericana.¹⁶ Dicha entrevista discurre a lo largo de trece sesiones y en ella se encuentra prefigurada la búsqueda de los “detectives salvajes”. Es más, temporalmente, coincide con el mes y el año en que los viajeros del Impala se dirigen a Sonora.¹⁷ La cuestión es que el tema central de la novela es pura parodia: los real visceralistas no forman un grupo, sino una pandilla; la búsqueda de la escritora vanguardista perdida y también el encuentro de la misma se llevan a cabo en el desierto, un lugar propicio a la revelación divina y a la trascendencia¹⁸, pero no puede entenderse así en este caso, sino todo lo contrario.¹⁹ Paródico

¹⁵ Belano y Lima le explicaron a Salvatierra que estaban haciendo un trabajo sobre los estridentistas, los habían entrevistado, y habían leído todos los libros y revistas de la época; entre toda esa información les llamó la atención el nombre de Cesárea porque parecía que era la única mujer y estaba considerada buena poeta.

¹⁶ Este pequeño detalle es una muestra más de la función que tiene la cuestión del canon y del campo literario en la novela.

¹⁷ No deja de tener interés el juego temporal que se crea en la novela: Amadeo Salvatierra le refiere a su interlocutor –sin identificar– la entrevista de Belano y Lima en busca de datos sobre Cesárea Tinajero, en enero de 1976, es decir, en la misma fecha en que los dos amigos viajan, para buscarla, con García Madero y Lupe por el desierto de Sonora; de forma que *groso modo* unos personajes están hablando, en distinto espacio pero en la misma fecha, sobre las motivaciones por las que otros están actuando (buscando y huyendo, en este caso). Y las pesquisas en Sonora sobre el paradero y destino de Cesárea, mediante preguntas a gente que supuestamente la conocieron, son paralelas a las contenidas en la segunda parte de la novela sobre Belano y Lima.

¹⁸ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor S. A., 1985), 16.

¹⁹ Aunque me inclino más por la propuesta de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant al señalar la ambivalencia del simbolismo del desierto: “Le désert comporte deux sens symboliques essentiels: c’est l’indifférenciation principielle, ou c’est l’étendue superficielle, stérile, sous laquelle doit être cherchée la Réalité”. [El desierto implica dos sentidos simbólicos esenciales: es la indiferenciación de los orígenes o es una extensión superficial, estéril, debajo de la cual hay que buscar la realidad (la traducción es mía)]. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (París: Robert Laffont/Júpiter, 1982), 349.

también es el hecho de que Cesárea publicara una revista, *Caborca*, que constó de un solo ejemplar; de que su obra no se editara y tan solo se conservara un poema, “Sión”, que se reducía a unas cuantas líneas geométricas. La poeta desapareció sin dejar rastro, y cuando la encuentran, transcurrido medio siglo desde su aventura estridentista, estaba muy descuidada físicamente y se había transformado en una lavandera de pueblo.²⁰ Incluso la muerte está parodiada, pues se debió a un malentendido, como en las comedias de enredo. No deja de tener importancia que Bolaño haya escogido a una mujer como fundadora, probablemente por el lugar casi siempre marginal que las escritoras han tenido en el campo literario²¹, en consonancia, por tanto, con la naturaleza también marginal del movimiento.²² Sin embargo, no cae en la facilidad, políticamente correcta, de encumbrarla tan solo por ser mujer, pues al fin y al cabo Tinajero es una escritora fracasada.²³ No obstante, se entiende que por debajo de la parodia y de la escena tragicómica final Bolaño está denunciando las dificultades que han tenido siempre las escritoras para formar parte del canon, y, en ese sentido, la fundadora estaría en consonancia con la marginalidad del grupo.

Existe, además, una contraposición evidente entre Cesárea Tinajero y Octavio Paz, hasta el punto de que podría entenderse a la primera como un doble paródico del segundo,²⁴ puesto que el doble es también el contrario. Des-

²⁰ Un detalle que no puede entenderse sino como alusión a la función que la mujer se ha visto condenada a desempeñar durante siglos y que la ha mantenido apartada, en muchos casos, de la creación literaria.

²¹ Para Lillian S. Robinson, “la verdadera igualdad puede conseguirse sólo abriendo el canon a un mayor número de voces femeninas” (Lillian S. Robinson, “Traicionando nuestro texto: Desafíos feministas al canon literario”, En Sullà, *El canon literario*, 123). Creo que Bolaño es uno de los escritores que mejor han sabido representar en la ficción a la mujer sin ceder a los condicionamientos simbólicos y culturales que encontramos en tantas obras literarias. Las mujeres de Bolaño suelen ser independientes, activas, liberadas de prejuicios, y, con frecuencia, los personajes masculinos se sienten inferiores a ellas. Además, en varias obras suyas homenajea a escritoras, en particular, en *Estrella distante*.

²² Rafael Barrios, en la segunda parte de la novela, refiriéndose a los real visceralistas, dice: “Sólo sé que en México ya no nos conoce nadie y que los que nos conocen se ríen de nosotros (somos el ejemplo de lo que no se debe hacer) y tal vez no les falte razón.” Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1999, 4ª ed.) 345. En lo sucesivo citaré por esta edición.

²³ Me recuerda el caso de la escritora fracasada, a pesar de ser genial, que aparece en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, cuya historia refiere Marconi. Y ambos casos serían una derivación del conocido relato de Roberto Arlt “Escritor fracasado”.

²⁴ Grínor Rojo, refiriéndose a Paz, dice: “Fue, si se me permite decirlo de esta manera, la Cesárea Tinajero masculina, longeva, respetable y sobre todo activa del arte y la literatura

de el principio, Paz se presenta en el libro como el gran enemigo de los real visceralistas, aunque estos reconocen sus muchos conocimientos. En una de las reuniones del grupo coinciden en el propósito –que resultará fallido– de cambiar la poesía mexicana: “Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared”.²⁵ En efecto, si algo queda claro en la novela de la actitud de estos jóvenes poetas es su iconoclasia de ascendencia vanguardista.²⁶ Por ello, Paz, a pesar de haber sido también un escritor de vanguardia, es el gran enemigo, pues, además de ser uno de los grandes de la literatura del siglo XX, a nivel internacional, representa uno de los modelos por excelencia de la literatura mexicana. Es natural, por tanto, que los jóvenes real visceralistas quisieran liberarse de su influencia. Por otra parte, debido al poder que ostentó en la cultura mexicana, necesariamente está asociado a un concepto institucional de la literatura que Bolaño rechazaba de plano.

El episodio del encuentro entre Octavio Paz y Ulises Lima en el Parque Hundido²⁷ podría considerarse un anuncio y, al mismo tiempo, un espejo invertido del encuentro, posteriormente relatado, con Cesárea Tinajero en el desierto de Sonora. Es la secretaria de Paz en la ficción, devota incondicional y enamorada secreta del escritor, quien refiere los hechos, a cuyo testimonio Bolaño no deja de darle un sesgo paródico. No por casualidad elige aquel escenario para los encuentros entre Paz y Ulises Lima. Éste se reconoce, en esos momentos, como “el penúltimo poeta real visceralista que queda en México”, un nombre inexistente en el panorama de la joven poesía mexicana, como revela la propia secretaria, que, por encargo de Paz, “había estado consultando índices de más de diez antologías de poesía reciente y no tan reciente,

de la vanguardia mexicana, latinoamericana y hasta pudiera ser que mundial” (Grínor Rojo, “Sobre *Los detectives salvajes*”, en Espinosa, *Territorios en fuga*, 73).

²⁵ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 60.

²⁶ Entre numerosos ejemplos de esta actitud, está la anécdota que cuenta Pancho Rodríguez sobre Ulises Lima. Antes de la llegada de Belano y Müller, aquél había sacado una revista, que contenía poemas de varios miembros del grupo, de la que solo salieron dos números y que pudo financiar “vendiendo mota”. El nombre de la revista, *Lee Harvey Oswald*, se debió a una confusión con el de una editorial, pero a Lima le pareció bien que se llamara como el asesino de John F. Kennedy. La identificación metafórica del poeta con el asesino casa bien con la relación que establece Bolaño entre la literatura y el crimen.

²⁷ Clara Cabeza, la secretaria de Octavio Paz en la ficción, lo define así: “hoy está convertido en una selva donde campean los ladrones y los violadores, los teprochos y las mujeres de la mala vida” (Bolaño, *Los detectives salvajes*, 504).

entre ellas la famosa antología de Zarco²⁸ en donde están censados más de quinientos poetas jóvenes”.²⁹ En cuanto poeta, Lima, resulta, en efecto, un perfecto desconocido para Paz, quien, además, solo recuerda vagamente el nombre de Cesárea Tinajero en relación con el movimiento, en los años veinte. En cambio, sí se dio cuenta al verlo por vez primera en el Parque Hundido de que había formado parte de un “grupo de energúmenos de la extrema izquierda” que años atrás habían planeado secuestrarlo, aunque no lo llevaron a cabo. La escena en que Paz y Lima, antes de llegar a dirigirse la palabra, se cruzan varias veces en el Parque Hundido, está narrada por la secretaria con las características de un duelo que no llega a producirse realmente, pero el efecto que produce es como si dicho duelo hubiera tenido lugar y Lima hubiera resultado vencido, igual que le ocurrirá a Cesárea Tinajero hacia el final de la novela.

Estridentistas y Contemporáneos

El interés de Bolaño por los estridentistas data exactamente de 1976 y 1977, años en que publicó tres artículos en *Plural*.³⁰ En la novela hay numerosas alusiones a los componentes de aquel movimiento, especialmente a los tres escritores más representativos: Manuel Maples Arce, Arqueles Vela y Germán List Arzubide.³¹ Además, Amadeo Salvatierra, el único personaje que puede ofrecerles a Belano y Lima información sobre Cesárea Tinajero, oculta, en realidad, a Rodolfo Sanabria, pintor estridentista, que proporciona bastante información sobre el grupo, el proyecto de Maples Arce de crear una ciudad vanguardista (Estridentópolis³²), e incluso refiere la historia del general Die-

²⁸ Alejandro Toledo lo identifica con Gabriel Zaid, autor de las antologías *Ómnibus de poesía mexicana* (1971) y *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980). Cfr. Alejandro Toledo, “Roberto Bolaño, muerte infrarreal”, *El Universal*, miércoles 16 de julio de 2003. Consultado en Internet el 26/8/2014: www.eluniversal.com.mx/cultura/29580.html.

²⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 509.

³⁰ “Tres estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide” (1976); “El estridentismo” (1976) y “La nueva poesía latinoamericana: ¿Crisis o renacimiento?” (1977).

³¹ Otros componentes del grupo fueron Salvador Gallardo, Luis Quintanilla y algunos más, junto con pintores y escultores como Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Germán Cueto. Aunque no compartían su ideología, ya que ellos eran de izquierda, se basaron sobre todo en el futurismo, del que tomaron el culto a la velocidad, a la máquina y a la urbe; se inspiraban en la vida diaria en las fábricas, en las calles de las grandes ciudades, y cantaban a los obreros, a los revolucionarios y a las máquinas. No escribieron obras de arte, pero introdujeron en México la tendencias vanguardistas y renovaron la poesía mexicana desprendiéndola de las desgastadas formas novecentistas.

³² Fue así como pasó a llamarse la ciudad de Xalapa.

go Carvajal, que corresponde a Heriberto Jara,³³ gobernador de Veracruz que había militado en las filas revolucionarias, defensor de los trabajadores y protector de los estridentistas. Cuando Jara fue depuesto por el gobierno federal, y los estridentistas se vieron privados de su apoyo, el grupo se disolvió.³⁴

Existe una recreación del ambiente de vanguardia en la novela a través de las reuniones de la pandilla en los cafés, sobre todo el café “Quito”³⁵ (Havana), un poco más arriba del Encrucijada, otro punto de encuentro, que adquieren una connotación artística y literaria similar a la que tenía el Café en las vanguardias, al margen de la literatura institucional y en medio de la vida urbana. Baste recordar el Sanborn’s, donde se reunían los Contemporáneos, el Café París, donde se hacía la revista *Letras de México*, y el Europa, punto de encuentro de los estridentistas, situado en la avenida Jalisco, lugar donde se inauguró la primera exposición del estridentismo. A él le dedicó Arqueles Vela *El Café de Nadie*. Bolaño, en *Los Detectives Salvajes*, le hace un guiño al Europa a través del Encrucijada Veracruzana. Al hablar de éste, García Madero se refiere a sus mutaciones según el momento del día (“cualquiera diría que se trata de bares diferentes”³⁶); por su parte, Arqueles Vela escribió en *El Café de Nadie*: “Es un café que se está renovando siempre, sin perder su estructura ni su psicología”³⁷; a él acuden habitualmente dos parroquianos (se supone que eran el mismo Arqueles Vela y Maples Arce), de la misma manera que Lima y Belano son dos habituales del Encrucijada Veracruzana. En este bar

³³ La identificación de este personaje procede de Andrea Cobos y Verónica Garibotto, “Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, en Espinosa, *Territorios en fuga*, 160–186.

³⁴ La versión que cuenta Amadeo Salvatierra de la muerte de Jara dice pertenecer a List Arzubide. Manuel Maples Arce se marchó de México y se dirigió a Europa, de forma que ese viaje se verá repetido por los dos principales real visceralistas en coincidencia también con la disolución del grupo. Ya me he referido en otra ocasión al hecho de que la circularidad es uno de los elementos estructurantes fundamentales de la novela Véase Carmen de Mora, “La tradición apocalíptica en Bolaño: *Los detectives salvajes* y *Nocturno de Chile*”, en *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, eds. Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (Oxford, Bern, Berlin, etc.: Peter Lang, 2010), 203–221.

³⁵ En realidad se trata del café La Habana: “un reducto de periodistas y escritores en el que podía llegar a verse a Juan Rulfo tomándose el penúltimo tequila con Augusto Monterroso. No sólo era un lugar idóneo para conspiraciones poéticas: veinte años antes Fidel Castro le explicaba en una de esas mesas al Che Guevara cómo liberarían juntos una isla del Caribe haciendo pasar un pocillo de café por el yate Gramma”. Tomo los datos de Idez y Baigorria, art. cit.

³⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 18.

³⁷ Luis Mario Schneider, *El estridentismo. México 1921–1927* (México: UNAM, 1985), 18.

se produce la iniciación sexual de García Madero con Rosario, una de las meseras; en el Café de los estridentistas, se alude a las situaciones amorosas de Mabelina con sus múltiples amantes. Estos paralelismos nada fortuitos revelan que Bolaño estaba muy familiarizado con los textos del grupo mexicano.

Como sucede con otros escritores, no se salvan los estridentistas de la ridiculización a que los somete Bolaño basándose en la recepción que tuvieron en México; incluso los mismos real visceralistas se ven sometidos, a lo largo de la narración, al desprecio y la burla en boca de distintos personajes. Bárbara Patterson³⁸, que había presenciado la entrevista de Belano a Maples Arce, fundador del estridentismo, comenta la experiencia burlándose sin compasión del escritor y dedicándole un rosario de insultos e injurias (177–178). Refiriéndose a ésta y a las demás entrevistas que Belano y Lima les hicieron a los estridentistas, Luis Sebastián Rosado, otro personaje del libro, comenta:

[...] lo cierto es que según Piel Divina necesitaban el dinero y se fueron a entrevistar a unos viejos que ya nadie recordaba, a los estridentistas, a Manuel Maples Arce, nacido en 1900 y muerto en 1981, a Arqueles Vela, nacido en 1899 y muerto en 1977, y a Germán List Arzubide, nacido en 1898 y probablemente también muerto recientemente, o puede que no, lo ignoro, tampoco es algo que me importe mucho, los estridentistas fueron literariamente un grupo nefasto, involuntariamente cómico.³⁹

En uno de los momentos de la entrevista con Amadeo Salvatierra, éste les enseña el primer manifiesto estridentista: la hoja *Actual n° 1*, que Maples Arce pegó en las bardas de Puebla en 1921, y lee algunos párrafos que, pasados los años, han perdido su impulso vanguardista revolucionario original y quedan reducidos a una retórica un tanto caduca,⁴⁰ de forma que viene a mostrar la idea pesimista expresada tantas veces por Bolaño con respecto al destino de las obras literarias. La inclusión en esta misma secuencia del extensísimo directorio de vanguardia al completo, en que la mayoría de los nombres resultan desconocidos, confirma esa misma visión, pues, lo que en su día fue una lista representativa de la actualidad literaria, se ha transformado con el tiempo en un cementerio de escritores que –salvo unos pocos nombres– ya nadie recuerda. En ese contexto, el título de la revista resulta irónico y hasta cómico.

³⁸ Su verdadero nombre es Jan, pareja de Rubén Medina, Rafael Barrios, en la novela.

³⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 162.

⁴⁰ Amadeo Salvatierra llama la atención sobre la palabra “exitó” que Maples Arce escribe en el manifiesto en lugar de “excito” (217).

Les correspondió a los Contemporáneos llevar a cabo la renovación literaria que habían pretendido los estridentistas y que no llegaron a consolidar. El núcleo del grupo se formó hacia 1920. Bajo la protección de Vasconcelos publicaron las revistas *La Falange* (1922–1923) y *Ulises* (1925), pero la más representativa fue *Contemporáneos* (1928–1931), creada al estilo de la *Nouvelle Revue Française* o la *Revista de Occidente*. Fueron escritores muy diferentes entre sí aunque unidos por el afán de conectar las letras mexicanas con los movimientos culturales contemporáneos, de restablecer la comunicación cultural entre México y el resto del mundo después del aislamiento de México durante la Revolución de 1910. Su vanguardia no fue tan radical como la de los primeros y contaron desde el comienzo con el apoyo oficial.

En uno de los pasajes más irreverentes y humorísticos del libro, el que corresponde al 22 de noviembre en el diario de García Madero, figuran cuatro poetas del grupo. García Madero, se despierta en casa de Catalina O’Hara, donde la noche anterior se había celebrado una fiesta, y recuerda que Ernesto San Epifanio propuso una, cuando menos extravagante, clasificación literaria que, dentro del espíritu carnavalesco del contexto en que se había producido, supone una burla de la tendencia sexista de ciertos sectores de la crítica literaria, pero, al mismo tiempo, no deja de ser una forma de distinguir los matices y diferencias entre los escritores citados. El modelo podría estar en la clasificación de Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca* sobre la variedad de homosexuales en Cuba, del que este pasaje sería un pastiche.⁴¹ En primer lugar, clasificaba los géneros: “Las novelas generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo”.⁴² Y luego los poetas: “Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfas y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran las de los maricones y la de los maricas”.⁴³ En esa clasificación solo se cita de forma individualizada a cuatro de los Contemporáneos,⁴⁴ a Carlos Pellicer (bujarrón), Novo (mariquita), Owen

⁴¹ Véase al respecto “Las cuatro categorías de locas”, donde Arenas distingue entre “la loca de argolla”, “la loca común”, “la loca tapada” y “la loca regia”. Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca* (Barcelona: Tusquets Editores, 1992), 103–104.

⁴² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 83.

⁴³ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 83.

⁴⁴ Siendo Contemporáneos uno de los grupos más prestigiosos de la literatura mexicana, la burla de Bolaño se basa en que parte de la crítica los ha considerado homosexuales, aunque, con certeza, solo tres de ellos lo fueron: Pellicer, Villaurrutia y Novo.

y Gorostiza. San Epifanio califica “de maricas” a todos los integrantes del grupo, aunque Belano excluye a Owen. Con respecto a Gorostiza, aquél sentencia: “[...] *Muerte sin fin* es, junto con la poesía de Paz, La Marsellesa de los nerviosísimos y sedentarios poetas mexicanos maricas”⁴⁵. De todos ellos, el que aparece mencionado en varias ocasiones es Novo, que, además, publicó en la revista *Caborca*.

Otros escritores mexicanos

El contexto en que aparece un autor sirve para entender cuál es la lectura que Bolaño hace de la literatura del pasado, pues no debe olvidarse que, si bien un canon se compone de una selección de textos, “en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos”.⁴⁶ Bolaño tiene muy presente esta premisa, como puede verse en el siguiente ejemplo. Una de las hermanas Font, María, es lectora de Sor Juana, que es citada en más de una ocasión. A propósito de ello, García Madero hace una broma con las famosas redondillas de la monja “Hombres necios que acusáis”, y, ante la reacción de la muchacha, pretende arreglarlo citando uno de los famosos sonetos: “Detente, sombra de mi bien esquivo”. La burla de las redondillas por parte de García Madero molesta a María porque su interés por Sor Juana se basaba en su imagen de feminista *avant la lettre*, ya que en otro momento de la novela vuelve a nombrarla junto con un grupo de mujeres artistas que ella consideraba defensoras de los derechos de la mujer. De ese grupo cita a dos mexicanas: Sor Juana y la pintora Remedios Varo, también a la escritora surrealista Leonora Carrington, que, aunque de origen inglés, vivió en México. A María le atraía aquello que todavía era actual en Sor Juana y la convertía en una adelantada para la época en que le tocó vivir. En cambio, el soneto revela a una Sor Juana más convencional; es decir que García Madero no leía a Sor Juana como María, se diría que para él se trataba tan solo de una poeta barroca, alguien que figuraba en un manual de historia de la literatura, una pieza de museo, sin más.

Que Carlos Monsiváis aparezca en varias ocasiones (unas cinco) en *Los detectives salvajes* se explica, entre otros motivos, por ser un referente imprescindible para el conocimiento de la cultura y la literatura mexicanas, y por el interés que demostró, a través de varios de sus escritos, por el movimiento estudiantil de 1968, de tanta trascendencia en esta novela. En una ocasión

⁴⁵ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 85.

⁴⁶ Harris en: Sullà, *El canon literario*, 56.

aparece en su papel de cronista de la ciudad de México. Estando reunidos varios real visceralistas en el cuarto de azotea de la calle Anahuac, donde vive Ulises Lima, cuenta García Madero en su diario del 11 de noviembre que éste comentó cómo, según Monsiváis, en las azoteas vecinas se celebraban todavía sacrificios humanos.⁴⁷ El nombre de Monsiváis se asocia en otra ocasión a los de Ibarguengoitia, Monterroso, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska,⁴⁸ todos ellos escritores canónicos y de ideología izquierdista. En el testimonio de Luis Sebastián Rosado, escritor un tanto exquisito del entorno literario de Paz y eventual amante de Piel Divina, se alude a la opinión negativa que tenía sobre los estridentistas:

Monsiváis ya lo dijo: Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron su combate en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil: Monsi está hablando de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas.⁴⁹

Este mismo personaje se refiere a “algo” que le había sucedido a “Monsi” con los real visceralistas en una ocasión en que había aceptado acudir a una cita con ellos, aunque Rosado no sabía exactamente qué. Lo contará el propio Monsiváis, en uno de los testimonios incluidos en la segunda parte de la novela. El hecho tan misterioso era que, en efecto, se había reunido con Belano y Lima para tomar café y charlar. Los describe “con el pelo larguísimo, más largo que el de cualquier otro poeta” y le molestó de ellos “una terquedad infantil” en no reconocerle a Paz ningún mérito. Le recuerdan a José Agustín y Gustavo Sainz, dos escritores pertenecientes a la Onda, “pero sin el talento

⁴⁷ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 29. Bolaño juega aquí con la condición de cronista de la ciudad de México de Monsiváis, el nombre de la calle, que hace referencia al pasado indígena prehispánico, y los rituales de antropofagia atribuidos a los aztecas.

⁴⁸ Este episodio también tiene interés de cara a la cuestión del canon. El editor Lisandro Morales, que había conocido a Belano a través del novelista ecuatoriano Vargas Pardo, que trabajaba en su editorial como corrector, apoya el proyecto de aquél de crear una revista en la que colaborarían las mejores plumas de México y Latinoamérica. En el primer número no colaboraron, como ellos habían esperado, ni Cortázar, ni García Márquez, ni José Emilio Pacheco, “pero contamos con un ensayo de Monsiváis y eso, de alguna manera salvaba la revista” (Bolaño, *Los detectives salvajes*, 205).

⁴⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 152. Se refiere probablemente al comentario incluido en las “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” que Monsiváis publicó en la *Historia general de México* (México: El Colegio de México, 1976), 370–373. Sus comentarios no son exactamente esos, pero no valoraba mucho el movimiento; hace afirmaciones bastante irónicas, como “Las actitudes públicas de los estridentistas poseen un interés que su obra suele negar” (372). De todos, Maples Arce le parecía “el más dotado literariamente”.

de nuestros dos excepcionales novelistas, en realidad sin nada de nada, ni dinero para pagar los cafés que nos tomamos (los tuve que pagar yo)".⁵⁰ Este comentario de Monsiváis entre jocoso y molesto dice en realidad más de lo que aparenta, pues sugiere un vínculo entre *Los detectives salvajes* y la narrativa de la Onda, una deuda más que probable de Bolaño con aquellos escritores que cambiaron la manera de escribir en México al rescatar para la narrativa el lenguaje callejero y urbano de los jóvenes rebeldes y contestatarios de mediados de los sesenta.⁵¹

Otro autor –algo marginado en las historias literarias– que merece atención en la novela es el modernista Efrén Rebolledo, seguramente por la libertad con que trató el tema erótico, pues es el personaje de García Madero quien, en la primera parte del libro, pasando por una etapa de iniciación sexual y, por tanto, muy erotizada, se detiene en comentar en su diario el poema “El vampiro” (*Caro Victrix*, 1916). Más representativo es Efraín Huerta –citado varias veces en la novela–, uno de los poetas más importantes de México y activista político de izquierdas. Fue él quien hizo la presentación de la antología infrarrealista *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*. Además de compartir afinidades poéticas e ideológicas y una actitud de rebeldía con lo establecido, su presencia en la novela se justifica también por los numerosos versos que Huerta le dedicó a la Ciudad de México. Sin duda, en los años setenta fue uno de los faros poéticos de los infrarrealistas.⁵²

⁵⁰ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 160.

⁵¹ En efecto, los dos narradores, Gustavo Sainz y José Agustín, junto con Parménides García Saldaña, formaron parte en los años sesenta, en México, de este movimiento juvenil contracultural y provocador –a semejanza de la contracultura norteamericana–. Colocar a los adolescentes como protagonistas de las novelas con su forma particular de entender la realidad y sus modos de vida fue una de las aportaciones más valiosas del movimiento. También el desenfado y la rebeldía, la relación con el sexo, el alcohol y las drogas, la afición a la música rock, las reuniones en cafés, las lecturas de libros extranjeros y el desparpajo en la forma de hablar están en la novela de Bolaño. Véase Ignacio Trejo Fuentes, “La literatura de la Onda y sus repercusiones”: <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/16/221962.pdf>.

⁵² Explica Carmen Boullosa que en los setenta los poetas de su generación –la de Bolaño– se alinearon en bandos antagónicos preexistentes: “Uno admiraba al poeta popular Efraín Huerta –famoso por sus “poemínimos”, cargados de humor, desparpajo y frescura–, y el segundo a los de la revista *Plural* que dirigía Octavio Paz –el futuro Premio Nóbel, intelectual y cosmopolita– y que editaba un grupo formidable de escritores –García Ponce, Elizondo, de la Colina y el también poeta Tomás Segovia. Los exquisitos frente a los callejeros, aunque ninguno de los dos bandos era rigurosamente lo dicho. [...] Los del bando de Paz llamaban a los efrainitas estalinistas. Los efrainitas llamaban a los octavianos reaccionarios”. Y comenta cómo algunos de los efrainitas se presentaban en los eventos literarios a “abuchear, pelear,

En el cuarto de Piel Divina, García Madero distingue ejemplares de Efraín Huerta, Augusto Monterroso, Julio Torri, Alfonso Reyes, Jaime Sabines, Max Aub y Andrés Henestrosa.⁵³ Desde la literatura colonial hasta la narrativa de la Onda, el elenco de autores citados en *Los detectives salvajes* es amplísimo, incluidos los españoles exiliados en México como consecuencia de la guerra civil española: Max Aub, ya citado, Pedro Garfias,⁵⁴ Juan Rejano y León Felipe.

Las disputas por ocupar un lugar en el espacio literario. Las antologías Bourdieu define el campo literario como “un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él [...], al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas.”⁵⁵ Esas rivalidades y disputas están representadas en la novela a través de algunos grupos poéticos mexicanos: entre estridentistas y contemporáneos; entre el bando de los poetas campesinos y el de Octavio Paz; a su vez, los infrarrealistas estaban enfrentados con casi todos y se presentan como un grupo marginal. En la canonización y la disputa por el espacio en el campo literario también juegan un papel las antologías: “Lo fundamental es que una antología *crea* una tradición, la define y la conserva, pero al mismo tiempo que pone de relieve una línea, deja en la sombra otras, es decir incluye y excluye, contribuyendo por lo tanto a la formación de un canon”.⁵⁶ A propósito de la antología que estaba preparando Ismael Humberto Zarco sobre la joven poesía mexicana, de la que quedaría excluida la mayor parte de los real visceralistas, se elogian las antologías *La poesía mexicana del siglo XX* de Monsiváis y *Poesía en movimiento* de Octavio Paz, Alí Chumacero, José

juzgar y des-organizar”. Véase Carmen Boullosa, “El agitador y las fiestas”, En *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Barcelona: Editorial Candaya S.L. 2008), 418–419.

⁵³ Otros nombres del repertorio mexicano que aparecen en *Los detectives salvajes* son: José Juan Tablada, Renato Leduc, Salvador Díaz Mirón, Homero Aridjis, Amado Nervo, Manuel José Othón, Manuel Acuña, José Joaquín Pesado, Rubén Bonifaz, Juan de la Cabada, José Revueltas, Rosario Castellanos, José Joaquín Fernández de Lizardi, Mariano Azuela, José Revueltas, Alí Chumacero, José Vasconcelos, Agustín Yáñez y José Martín Luis Guzmán, muy reconocidos todos ellos en el panorama literario mexicano.

⁵⁴ No por azar durante su encierro en los baños de la Universidad Auxilio Lacouture leía los poemas de Pedro Garfias. De ese modo, salvando las distancias, Bolaño relacionaba la matanza de Tlatelolco con la guerra civil española.

⁵⁵ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1995), 344.

⁵⁶ Sullà, *El canon literario*, 27.

Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Luis Sebastián Rosado, cuenta cómo le había rogado a Ismael Humberto Zarco que incluyera un poema de Piel Divina, amante suyo por entonces, sin conseguirlo. Ningún real visceralista fue publicado en la antología de Zarco.⁵⁷ De este modo, el grupo quedaba una vez más al margen de la literatura institucional, contra la que Bolaño arremetió en diversos escritos.

Las citas implícitas

Si se considera que la masacre de la Plaza de Tlatelolco, ocurrida la noche del 2 de Octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, en México D.F., durante las protestas contra el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz, junto con el golpe de Estado de Pinochet, son los dos acontecimientos principales que conforman el telón de fondo histórico de *Los detectives salvajes*, era previsible que Bolaño, dadas las numerosas referencias literarias mexicanas que aparecen en la novela, citara a algunos de los escritores que han dejado testimonio de aquel movimiento estudiantil en sus obras; sobre todo porque de no haber sido por la literatura no habría quedado constancia de lo sucedido.⁵⁸ Elena Poniatowska y Fernando del Paso, dos de los más grandes escritores que se han ocupado de este acontecimiento trágico, siendo numerosos los que lo han tratado⁵⁹; están citados de forma explícita,⁶⁰ pero, además, varios aspectos de la novela podrían entrar en relación de forma implícita con *La noche de Tlatelolco* (1971) y *Palinuro de México* (1976), ambas enmarcadas por

⁵⁷ Ya comenté antes que se trata de Gabriel Zaid.

⁵⁸ Véase al respecto: Gonzalo Maltré, *El movimiento popular estudiantil de 1968 en la novela mexicana* (México: Universidad Autónoma de México, 1986), 7.

⁵⁹ Maltré acuñó la denominación de “literatura tlatelolca” para referirse a las numerosas obras que, en los diversos géneros, trataron el tema; en novela se publicó una treintena aproximadamente. Puede decirse que la historia de aquel acontecimiento histórico hasta ahora solo está registrada en la literatura, debido a la censura ejercida a nivel estatal sobre la prensa.

⁶⁰ Elena Poniatowska solo está citada en una ocasión (Bolaño, *Los detectives salvajes*, 205) y Fernando del Paso, en dos; la primera mención tiene lugar cuando Luis Sebastián Rosado describe la discoteca “Priapo’s”: “Ahorraré la descripción de la mencionada discoteca. Juro por Dios que pensé que de allí no saldríamos con vida. Sólo diré que el mobiliario y los especímenes humanos que adornaban su interior parecían extraídos arbitrariamente de *El Periquillo Sarniento*, de Lizardi, de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, de *José Trigo*, de Del Paso [...]” (154). Precisamente, relacionada con este episodio está *Palinuro de México*, y no *José Trigo*. La segunda cita correspondiente a Del Paso se refiere al hecho de que Piel Divina se lleva de casa de Luis Sebastián Rosado una novela del escritor, pero no se dice cuál (353).

Gonzalo Maltré en la literatura tlatelolca y escritas en la misma década que se recrea en la novela.

Me atrevería a decir, en efecto, que la segunda parte de *Los detectives salvajes* está construida según el modelo del libro de Poniatowska, a base de testimonios de diferentes personas que participaron en los hechos como testigos directos o indirectos. Naturalmente, se trata de un texto periodístico y por tanto de naturaleza muy diferente; sin embargo, la forma de organizar estructuralmente esta parte guarda bastante relación con el texto canónico de Poniatowska. Incluso el conocido episodio de Auxilio Lacouture⁶¹ –que tuvo lugar en la realidad aunque su protagonista fuera otra– está resumido en *La noche de Tlatelolco*:

Durante los quince días de la ocupación de CU por el ejército se quedó encerrada en un baño de la Universidad una muchacha: Alcira. Se aterró. No pudo escapar o no quiso. Al ver a los soldados, lo primero que se le ocurrió fue encerrarse con llave. Fue horrible. Uno de los empleados que hacen la limpieza la encontró medio muerta, tirada en el mosaico del baño. ¡Quince días después! Ha de haber sido espantoso vivir así, hora tras hora, tomando solo agua de la llave del lavabo. Se la pasó entre los lavabos y los excusados –allí dormía, tirada en ese pasillo, en el piso de mosaico– y se asomaba por una mirilla para ver a los soldados recargados en sus tanques, bostezando, o recostados adormilados en los yips... ¡Era tal su terror que nunca se movió del baño!

Carolina Pérez Cicero de Filosofía y Letras de la UNAM⁶²

El índice del libro de Poniatowska va precedido de un breve texto en agradecimiento a Rosario Castellanos por el poema que escribió especialmente en aquella ocasión. Y se refiere a otros poemas de José Emilio Pacheco, José Carlos Becerra, Juan Bañuelos y Eduardo Santos, que “fueron las primeras protestas de artistas que siguieron el ejemplo de Octavio Paz”. Tanto Castellanos como los demás autores citados –excepto Eduardo Santos– figuran en *Los detectives salvajes*, inclusive Juan Bañuelos se convierte en el personaje Julio César Álamo, director de un taller de poesía, en la novela. Claro que el trasvase textual sufre en la novela de Bolaño una recontextualización, pues los contenidos son muy distintos. En la novela de Bolaño aparecen los testimonios pero no se sabe con certeza por qué ni para qué,⁶³ falta el contexto de

⁶¹ Según Carmen Boulosa, se trata de Alcira, una poeta uruguaya a la que el encierro en los baños de la Facultad “la dejó mal de la cabeza” (Boulosa, “El agitador y las fiestas”, en Paz Soldán y Faverón Patriau, *Bolaño salvaje*, 418).

⁶² Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* (México: Era, 1993), 71.

⁶³ Varios testimonios dan cuenta de las andanzas de los real visceralistas, como si alguien

los mismos para que el lector se pueda ubicar, se produce un vacío semántico que no queda satisfecho después de la lectura.

Muy diferente a la anterior, *Palinuro de México* es una novela fundamentalmente artística que solo de forma oblicua inscribe el referente político en el texto, aunque éste lo recorre en su totalidad.⁶⁴ El hecho de que su protagonista, Palinuro, sea un estudiante de medicina, lo convierte en emblema del movimiento juvenil del 68, ya que fueron precisamente los estudiantes de medicina y los médicos los que más se implicaron en la protesta. Además, la focalización de la novela en el cuerpo también resulta un dato significativo en la misma línea. Es muy posible que al referir el episodio en “El Priapo” Bolaño le hiciera un guiño a *Palinuro*, cuyo capítulo 20 se denomina “La Pripíada”. En la novela de Fernando del Paso, el protagonista, Palinuro, vive dos aventuras con sus amigos Molkas y Fabricio, estudiantes de medicina como él: La Pripíada y La cueva de Caronte; es la primera la que nos interesa en este caso. Molkas idea una broma que consistía en cortarles los genitales a tres cadáveres frescos que habrían robado de la Escuela de Medicina. Se los cosieron a los pantalones y se dirigieron a El Palacio de Hierro, una conocida cadena de tiendas de lujo en México. Allí, en el departamento de perfumería Molkas simuló estar enfermo y cuando había reunido a un buen número de mujeres a su alrededor se abrió el abrigo mostrándoles el miembro del muerto y escandalizándolas a todas. En *Los detectives salvajes* cuenta Luis Sebatián Rosado cómo fue conducido por algunos de los real visceralistas (Ulises Lima, Moctezuma Rodríguez, Alberto y Julita Moore, y Piel Divina) a la discoteca Priapo’s, un antro donde abundaban los maleantes. Después de haber bebido unos tequilas se emborrachan y Lima recita el conocido poema de Rimbaud “El corazón robado” (1871), que además explica, donde Rimbaud refiere la violación de la que probablemente fue víctima en su juventud a manos de unos soldados borrachos. Los recuerdos de Rosado esa noche son algo deslavazados a causa de la bebida; uno de los detalles que trae a colación es que bailó un bolero con piel Divina y su actitud hizo que los que estaban allí empezaran a insultarlos y a lanzarles miradas amenazantes. Rosado estaba aterrizado y terminó marchándose, pero antes pudo darse cuenta de que los real visceralistas le había gastado una broma pesada al llevarlo allí. En ambas novelas

los estuviera buscando, igual que ellos habían buscado a Cesárea Tinajero, pero nada se aclara en este sentido.

⁶⁴ Los tres episodios de la novela en que la referencia al hecho histórico es más evidente, sin ser explícita, tienen lugar en los capítulos 22, 23 y 24; este último a través de una representación teatral: “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”.

se trata de una broma en la que entra en juego Priapo; sin embargo, cambian la naturaleza de la misma y el estilo, que son más mordaces en Bolaño; además, en su caso también podría entenderse como un episodio con alcance literario, ya que forma parte de las bromas pesadas y las burlas que los real visceralistas practicaban contra Paz y sus seguidores.

El incidente no guarda relación solo con el citado capítulo de *Palinuro* y con el poema de Rimbaud. La descripción del ambiente del Priapo’s evoca la escena en el Santa Fe Palace de “Las puertas del cielo” de Cortázar que, metafóricamente, representa un descenso al Infierno.

Otra novela de Fernando del Paso citada de forma oblicua es *Noticias del Imperio* (1988), una novela histórica basada en la segunda intervención francesa en México y la instauración del Segundo Imperio mexicano con Maximiliano de Habsburgo y Carlota, la emperatriz consorte. La novela gira sobre todo en torno a esta mujer que vivió encerrada en el castillo de Bouchout, en Meise, entre 1879 y 1927, después de haber enloquecido como consecuencia del fusilamiento de su esposo en 1867 en México. La primera secuencia de la novela corresponde al monólogo de la emperatriz cuando se encontraba en el castillo; y es una fórmula de ese comienzo la construcción sintáctica formada por el pronombre de primera persona, seguido del verbo ser y de un predicado: “Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América”, fórmula que se repite con variantes a lo largo de un extenso párrafo. Aunque las repeticiones, cada vez más recargadas de nombres y de títulos, se pueden explicar por la enajenación de la protagonista, no cabe duda de que el autor se propone producir un efecto patético, humorístico y grotesco a la vez. El guiño de Bolaño a esta novela está muy logrado, pues mediante un proceso de desautomatización se acerca a otro momento histórico de México, el de la matanza de Tlatelolco, contado desde la perspectiva de una mujer, Auxilio Lacouture,⁶⁵ basado en la estudiante que se quedó encerrada en los baños de la Universidad durante la ocupación del ejército y que enloqueció después de la experiencia, suceso al que ya me referí anteriormente. El contraste entre la situación de la emperatriz, recluida en un lujoso castillo, y la de Auxilio, encerrada en un baño de la universidad para protegerse de la violencia de los militares, convierte el texto de Bolaño en un pastiche satírico y trágico a la vez del monólogo de Carlota. La fórmula sintáctica utilizada es la misma, pero el contenido es completamente distinto: “Yo soy la madre de la poesía mexicana. Yo conozco a todos los poetas y todos los poetas me conocen a mí” (190).

⁶⁵ El hallazgo de esta relación intertextual le corresponde a Francisco Javier Gil Jacinto.

La mención de varios poetas en el discurso de Lacouture, en contraste con los títulos y grandezas que aparecen en el de Carlota, está relacionada con el lugar central que el tema literario presenta en *Los detectives salvajes* y con un concepto de la literatura como forma de resistencia que comparten otros textos de Bolaño.

No es posible identificar todo “el mosaico de citas” que penetra de alteridad la novela porque algunas se limitan a una simple frase. Es el caso de la que dice Joaquín Font estando en el manicomio cuando recuerda que una de sus hijas le había comentado que Álvaro Damián, el padre de Laura Damián, se había suicidado porque estaba arruinado: “[...], y entonces supe sin asomo de duda que todo iría de mal en peor”,⁶⁶ frase que evoca el comienzo del genial cuento de Rulfo “Es que somos muy pobres”. En otra ocasión, se toma prestado el título de la famosa novela de Fuentes *La región más transparente*, que aparece inserto casualmente en una frase alusiva a la ciudad; merecen destacarse también las frecuentes bromas que se hacen en el texto con la “otredad”⁶⁷ de que habla Paz en sus escritos. Pero no hay que descuidarse con los bucles de la escritura de Bolaño, pues, al mismo tiempo, escribe una novela que está sustentada en la otredad, en la que el yo del autor se presenta diseminado y diluido en una multiplicidad de voces que son las de todos los escritores que ha leído y que han dejado su huella en esta obra. Probablemente, a eso se refería Juan Villoro—al conocimiento enciclopédico de Bolaño sobre la capital, la cultura y la literatura mexicanas— cuando dijo: “Estamos ante una de las más brillantes novelas mexicanas”⁶⁸.

⁶⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 302.

⁶⁷ Para una de las burlas, Bolaño se sirve de la secretaria ficticia de Octavio Paz, quien, al referirse a sus cartas, dice que “hablaba más o menos de lo mismo que habla en sus ensayos y en sus poemas: de cosas bonitas, de cosas oscuras, y de la otredad, que es algo en lo que yo he pensado mucho, supongo que como muchos intelectuales mexicanos, y que no he logrado averiguar de qué se trata” (Bolaño, *Los detectives salvajes*, 503).

⁶⁸ “El copiloto del Impala”, en *La escritura como tauromaquia*, comp., Celina Manzoni (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002), 78.

El palimpsesto infrarrealista

Tras las huellas del manifiesto poético en la narrativa de Roberto Bolaño

José González (München)

RESUMEN: En este artículo se pretende rastrear la estética y actitud del movimiento infrarrealista en las novelas de Roberto Bolaño, mostrando su particular traducción a la narrativa en clave de humor. Se le prestará especial atención a las técnicas para posicionarse en contra de la cultura institucionalizada, formando lo que Bajtín denomina una descentralización del lenguaje a favor de un plurilingüismo, donde se distinguen mundos ideológicos en las voces del discurso. Unas de estas voces representan en ocasiones instituciones de la cultura oficial y otras se posicionan en contra, haciendo para ello uso de, por ejemplo, la parodia, la ironía o la caricatura.

PALABRAS CLAVE: Bolaño, Roberto; Palimpsesto; Infrarrealismo; Humor; Translational Turn; Paz, Octavio

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; Paz, Octavio; Palimpsest; Humor; Übersetzung; Infrarrealismus

Bolaño, un poeta del DF

No cabe duda de que la relación de Roberto Bolaño con el Infrarrealismo nunca terminó. A pesar de que decidió abandonar México, deshacer el movimiento y dedicarse casi exclusivamente a la novela desde los '90, las huellas que han ido quedando en su obra y que remiten a esta época, son tantas como variadas. Su relación con el Infrarrealismo comienza el día que conoció a Mario Santiago en 1975 en el café de la Habana y se prolonga oficialmente hasta poco después de su partida a Barcelona. Sin embargo, y especialmente tras la publicación de *Los detectives salvajes* (1998) no parece que el autor hubiera olvidado su primer intento poético serio, pues, como comenta Michael Pfister, se podría ver en su relación con este movimiento la fuerza motriz de gran parte de su literatura tras dejar México.¹ De hecho, la relación de Bolaño con este país al que no volverá, tampoco termina con su partida como

¹ Michael Pfister, “Der magnetische Pfad der Esel und Dichter”, *Du* 819 (2011): 30–39.

atestigua la correspondencia que dejó, especialmente con Mario Santiago², ni tampoco la relación con la poesía.

Su época como infrarrealista, con todo lo que acarrea en términos de vivencias en el DF, su productividad como poeta y sus experiencias revolucionarias, crean una base que deja huellas significativas en muchos de sus libros y, a pesar de que se dio por terminado el movimiento, lo cierto es que no solo no lo abandonó completamente, sino que la re-escritura o, como lo voy a llamar en este artículo, la traducción del Infrarrealismo en otro contexto se convierte en su generador de narrativa particular.

En esta línea, el autor sigue la estela del manifiesto que escribió en 1976 donde, ya a pincelazos poéticos, ya a declaración de intenciones, expone su posición sobre el arte, la vida, la política y sobre todo sobre la literatura, con dos ideas básicas: la unión de la poesía con la vida cotidiana y la destrucción de la cultura oficial. Especialmente con esta última, Bolaño parece tener una cuenta pendiente. Y no solo con la cultura oficial mexicana sino más bien con la cultura oficial latinoamericana, donde habría que incluir inevitablemente a la chilena.

El Infrarrealismo y su contexto

El Infrarrealismo se consideraba el sucesor del Estridentismo³ y según Bolaño, la variante mexicana del Dadaísmo. Tenía unos principios claros de renovación (mediante destrucción) de la cultura mexicana, que en palabras de Ramón Méndez se traducían así: “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”⁴. Los objetivos infrarrealistas, sin embargo, van más allá de la dureza con la que articulan las intenciones algunos de sus miembros y tienen una razón de ser tanto política como artística. El grupo aparece como una respuesta al contexto político-cultural mexicano en el cual, desde el año 70, el gobierno del PRI gobernado por el presidente Luís Echeverría inicia una campaña para recuperar la confianza de la juventud –tras la masacre estudiantil del año 68 en Tlatelolco⁵–, aumentando las actividades culturales en la universidad,

² Véanse los anexos en: Montserrat Madariaga, *Bolaño Infra. 1975–1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes* (Santiago: RIL editores, 2010), 152–157.

³ Los infrarrealistas se sienten herederos del Estridentismo, un movimiento de la década del 20 que “buscaba un cambio real que incidiera en la vida de las personas”. Madariaga, *Bolaño Infra*, 71.

⁴ Madariaga, *Bolaño Infra*, 62–63.

⁵ El suceso de la matanza estudiantil al que me refiero es la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 bajo el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Los estudiantes asesinados estaban

otorgando becas, subvenciones, creando talleres y centros culturales, con los que tenía la intención de contentar a las masas estudiantiles que aún recordaban con impotencia estos sucesos de años atrás. Estos proyectos financiados por el gobierno permiten a muchos artistas y poetas gozar de un cierto estatus. Al mismo tiempo, junto con esta cultura estatal y su respectivo canon, existía además otra cultura oficial que estaba formada por escritores consagrados, que representaban un peligro aún mayor si cabe para los “infras”, y que como sabemos estaba representada principalmente por Octavio Paz, pero también por otros poetas como Carlos Monsiváis. Estos escritores además de tener adeptos y seguidores a modo de escuela, también controlaban las publicaciones mediante sus revistas o sus influencias⁶. De modo que los intelectuales que no estaban protegidos por el gobierno del PRI, lo estaban por los padres literarios Paz o Monsiváis. La cultura popular por su parte, que precedía el movimiento de los infrarrealistas y que era admirada por ellos, estaba representada por José Revueltas y especialmente Efraín Huerta, los cuales representaban la oposición a la cultura oficial y los ejemplos a seguir, tanto en lo que respecta a la creación literaria como al modo de vida⁷.

En este paisaje cultural, los infrarrealistas optan por la marginalidad, por crear su propio grupo y acabar con la hegemonía de la literatura canonizada por las instituciones culturales y con sus respectivos privilegios. Los escritores acomodados o protegidos son desde la fundación del grupo y desde que Bolaño escribiera el manifiesto, la diana de sus críticas y los culpables del estancamiento social y cultural. Mostraban su repulsión por cualquier forma de autoridad y por los caminos impuestos para salvar las distancias entre arte y vida por derribo de la institución⁸. Por otra parte, además de su propuesta literaria y vital, realizaban happenings en los que boicoteaban conferencias de escritores considerados canónicos o pertenecientes al establishment⁹, especialmente de Octavio Paz, pero también presentaciones por ejemplo de David Huerta, hijo del admirado y respetado Efraín Huerta, al

inspirados por las protestas del mayo del 68 en París. Madariaga, *Bolaño Infra*, 19.

⁶ Por ejemplo la revista *Plural* cuyo director era Octavio Paz y o el suplemento *La cultura en México* cuyo director era Carlos Monsiváis. Madariaga, *Bolaño Infra*, 23.

⁷ Carmen Boullosa, “El agitador y las fiestas”, en *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Barcelona: Ed. Candaya, 2008), 435–437.

⁸ Como dice Patricia Espinosa: “Se trataría de derrumbar el muro de la institución, la distancia entre el arte y la vida.” Patricia Espinosa, “Bolaño y el manifiesto infrarrealista”, *Rocinante* 84 (Octubre 2005), www.letras.s5.com/rb2710051.htm, consultado el 20 de septiembre de 2014.

⁹ Boullosa, “El agitador y las fiestas”, 434–446.

cuál, aun pareciendo una actitud contradictoria, también se le podía considerar un poeta protegido por su padre.

Las bases del Infrarrealismo se pueden extraer casi completamente del manifiesto que escribió Roberto Bolaño. Sus modelos son varios movimientos y grupos pre- y co-existentes al Infrarrealismo, tales como el peruano Hora Zero, el Estridentismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, de los que se hacen simpatizantes (Surrealismo o el Dadaísmo), o de los que se ven como herederos (Hora Zero o el Estridentismo).

Además de los puntos principales como la unión de vida y poesía y el rechazo a la cultura oficial bajo el lema de “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”¹⁰, también tenían un rechazo por la burguesía y por su arte (como también lo tenía el arte Dada) y un acercamiento al pueblo como se muestra irónicamente en el siguiente párrafo del Manifiesto:

Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, viendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos.¹¹

Otros de los aspectos importantes, es que el Infrarrealismo toma como materia prima para el poema la realidad cotidiana, en la misma línea de unir arte y vida, para subvertirla.¹² Y evidentemente, la idea que envuelve todo el manifiesto con la frase en forma imperativa que lo subtitula y lo finaliza: “Láncense a los caminos”¹³, con una clara referencia a lo que debería ser la actitud ante la vida del poeta.

Un palimpsesto infrarrealista

Con un simple vistazo a los libros del autor podemos ver huellas del Infrarrealismo: por ejemplo, en el título de la novela que escribe con Antoni G. Porta en el que hace una clara alusión a un poema infrarrealista de Mario Santiago *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*¹⁴, o en la estética muy poética de *Amberes* y, como no, en *Los detectives salvajes* donde da a conocer el

¹⁰ Madariaga, *Bolaño Infra*, 146.

¹¹ Madariaga, *Bolaño Infra*, 146.

¹² “Subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual. Los encadenamientos que conducen a una realidad circular del poema. Una buena referencia: el loco Kurt Schwitters”. (Madariaga, *Bolaño Infra*, 147.)

¹³ Madariaga, *Bolaño Infra*, 143–151.

¹⁴ El título de Mario Santiago era “Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger”.

movimiento en España y se podría decir que al mundo. No obstante, se pueden dilucidar también a otros niveles; ciertamente no solo como una estética, sino como una actitud y un gesto ante la literatura y la vida, una definición que Bolaño también daría como el significado de poesía.¹⁵

Aunque hemos podido leer que el Infrarrealismo es parte del pasado para él¹⁶, lo cierto es que el código de su manifiesto recorre su literatura posterior y lo que cambió del poeta al novelista es básicamente el uso de tal código. En primer lugar, los cambios de la ideología infrarrealista marginal al Bolaño novelista no son tantos como se presuponen; dos ejemplos: el primero es que los infrarrealistas rechazaban hacer negocio con la literatura y no buscaban publicaciones, y el segundo es que para ellos la poesía era el medio de expresión más puro y despreciaban la novela. Se podría decir que Bolaño traiciona los dos, pero ya desde su época en el DF era la excepción dentro del grupo en cuanto a publicaciones, ya que era el único que buscaba publicar sus textos y el reconocimiento¹⁷. En cuanto respecta al paso de escribir predominantemente novela, sus editores¹⁸ lo atribuyen a su voluntad de poder ganarse la vida gracias a sus novelas, sobre todo tras el nacimiento de su primer hijo. Asimismo, habría que poner también de relieve que su poesía ya era muy prosaica antes de escribir novelas y que sus primeros textos de prosa se distinguían en su estilo muy vagamente de los poéticos.¹⁹

Su transformación de poeta “infra” a novelista en Barcelona no es pues necesariamente una traición al movimiento o una toma de conciencia de su fracaso como poeta, como afirma Matías Ayala.²⁰ Sino que, a mi modo de ver y con esto expongo mi propuesta, es un proceso de traducción de su experiencia infrarrealista en México. La clave no es que borre su pasado como poeta y se re-autodifina en su condición de escritor, sino que se re-escribe adaptándose a su nuevo marco cultural. Por ello, la estética y actitud del Bolaño poeta

¹⁵ Cristián Warnken. Programa televisivo “La belleza de pensar”, *Entrevista con Roberto Bolaño* (Chile: UC Televisión, 1999).

¹⁶ Como explica en la introducción de *Amberes*: “toda la mierda literaria ha ido quedando atrás, revistas de poesía, ediciones limitadas, todo ese chiste gris quedó atrás”. Roberto Bolaño, *Amberes* (Barcelona: Anagrama, 2002), 25.

¹⁷ Madariaga, *Bolaño Infra*, 110–111.

¹⁸ Wilfrido H. Corral, *Bolaño traducido: Nueva literatura mundial* (Ediciones Escalera, 2011), 211.

¹⁹ Corral, *Bolaño traducido*, 215.

²⁰ Matías Ayala, “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, en *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Barcelona: Ed. Candaya, 2008), 97.

“infra” no es enteramente otra, sino que se representa en otro “idioma”, en el que además, y no menos importante, el humor podría ser una de las claves.

De la estética ...

Si a grandes rasgos el manifiesto infrarrealista se divide entre la estética prosaica y cotidiana, y la actitud rebelde, la influencia de éste también se traduce en sus novelas en estas dos vertientes. Una de las cosas que llaman la atención en la poesía de Bolaño es el estilo, el cual la hace a menudo apenas diferenciable de su prosa. Sus poesías, que describen hechos diarios y se enlazan con escasa lógica, son prácticamente relatos de los que, si elimináramos los versos libres, tendríamos muchas veces un “texto narrativo”.

Comparando una poesía de la época mexicana y con uno de los textos de *Amberes*, (considerados como prosa), vemos que la diferencia es, a simple vista, ciertamente escasa:

En el borde de una cama de latón una muchacha rubia se pinta las uñas de azul mientras las luces de la madrugada entibian los vidrios sucios de su única ventana. El agua corre en el baño y su mesa de noche es una naturaleza muerta de algún primitivista neoyorkino. Mientras en el radio tocan una marcha fúnebre.²¹

Ahora el capítulo “47. El baile”, extraído de *Amberes*:

En la terraza del bar sólo bailan tres niñas. Dos son delgadas y tienen el pelo largo. La otra es gorda, lleva el pelo más corto y es subnormal ... El tipo al que perseguía Colan Yar se esfumó como mosquito en invierno ... A propósito, supongo que en invierno sólo quedan los *huevos* de los mosquitos ... Tres niñas felices y diligentes ... 7 de agosto de 1980 ... El tipo abrió la puerta de su cuarto, encendió la luz ... Tenía el rostro desencajado ... Apagó la luz ... No temas, aunque sólo pueda contarte estas historias tristes, no temas ...²²

En los dos textos encontramos una situación cotidiana, descrita con conexiones de ideas poco comunes, donde la diferencia más grande es la versificación. El estilo en ambos es en prosa, como en muchas otras poesías del autor, y como describe Ayala con enumeraciones caóticas con varios registros, de forma descriptiva y fragmentaria²³.

No obstante, Bolaño también es poético en sus posteriores novelas en las que más bien se puede hablar ya de una integración de la poesía en las mismas. No solamente del lenguaje con descripciones y formas fragmentarias

²¹ Roberto Bolaño, *Reinventar el amor* (Ciudad de México: Taller Martín Pescador, 1976), 9.

²² Bolaño, *Amberes*, 101.

²³ Ayala, “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, 91.

de la narración, como se observan a menudo en las voces de *Los detectives salvajes*, sino también mediante la integración de dibujos y diagramas²⁴. Estas interacciones, especialmente los ejemplos sobre los sombreros mexicanos y el juego de “qué hay detrás de la ventana”, se pueden ver cómo una función poética en el contexto novelístico, cuanto menos, visual. Asimismo, uno de los textos en mayor clave poética de su obra son las descripciones de los asesinatos de “La parte de los crímenes” de 2666. Como ya comentara Alejandro Zambra, este texto no es otra cosa que poesía²⁵, ya que contiene una estructura y una lectura que bien podrían ser poéticas, especialmente por la técnica de los paralelismos y la anáfora con las que inicia los relatos de las mujeres asesinadas, y que se repiten con más o menos exactitud, como vemos en los siguientes ejemplos de 2666:

En junio murió Emilia Mena Mena. Su cuerpo se encontró en el basurero clandestino cercano a la calle Yucatecos, en dirección a la fábrica de ladrillos Hermanos Corinto. En el informe forense se indica que fue violada, acuchillada y quemada ...²⁶

En el mismo mes de septiembre, dos semanas después del descubrimiento de la muerte del fraccionamiento Buenavista, apareció otro cadáver. Éste era el de Gabriela Morón, de dieciocho años, muerta a balazos por su novio ...²⁷

En octubre apareció, en el basurero del parque industrial Arsenio Farrell, la siguiente muerte. [...] Había sido violada anal y vaginalmente en numerosas ocasiones. La muerte se produjo por estrangulamiento.²⁸

... a la ética

Ahora bien, “para los infrarrealistas no alcanza con ser poeta, hay que arriesgarse también a vivir como un verdadero poeta.”²⁹ En el aspecto estético de sus novelas podemos rastrear aún su estilo poético, pero también en la actitud, en la cual la re-escritura y traducción del Infrarrealismo aparecen más definidas. Bolaño hacía años que vivía y que intentaba publicar en España, y no escribía en la periferia, sino en el centro cultural, en Barcelona, y por lo tanto era un buen conocedor del contexto editorial. Explicar las vivencias

²⁴ Corral, *Bolaño traducido*, 182.

²⁵ Corral, *Bolaño traducido*, 212.

²⁶ Bolaño, 2666, 466.

²⁷ Bolaño, 2666, 488.

²⁸ Bolaño, 2666, 489.

²⁹ Andrea Cobas Carral, “‘La estupidez no es nuestro fuerte.’ Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano”, en *Osamayor. Graduate Student Review* XVII, núm. 17 (2006): 11–29.

míticas infrarrealistas, un movimiento que apenas duró dos años con él y que era escasamente conocido, era quizás como también explica H. Corral, fomentar mitos de la literatura latinoamericana periférica en los que no quería caer³⁰, y es lo que parece que lleva al autor a re-escribir su actitud o su proyecto inacabado contra la literatura oficial para el alejado (espacial y temporal) público europeo. Sería por esta razón que su posición anti-institucional, su actitud rebelde o su infrarrealismo, los veríamos reflejados en la expresión de re-escritura humorística que hace de su mundo. En un análisis mediante la traducción como categoría de análisis, es decir en el denominado “Translational turn” (giro de traducción), Bachmann-Medick nos muestra un ejemplo del proceso de migración, de personas de una cultura llegadas a otra, que crean una traducción de sí mismos, con el fin de superar la comunicación, saltar barreras o superar oposiciones. Mediante la traducción cultural se activan técnicas de entendimiento para salvar las diferencias culturales³¹. Bachmann-Medick lo describe del siguiente modo utilizando como ejemplo la novela de Salman Rushdie “The Ground Beneath Her Feet”:

De este modo, la traducción no es una simple transferencia, sino la superación de resistencias, la transformación continua por superposición, como es característico de la migración. En estas “zonas de transición” de la transformación, traducir se vuelve una práctica del conflicto necesario para la supervivencia con las desavenencias entre grupos, significados y requisitos culturales antagónicos. “Personas transferidas” como Rushdie las llama, se traducen de una cultura a otra, pero también desarrollan formas propias de actuar de la auto-traducción.³²

Tal es el caso de muchos de los personajes de Bolaño que en su condición de migrantes también están en constante traducción y transformándose en el solapamiento de y/o entre culturas. Tanto los personajes de una de las novelas póstumas como *El Tercer Reich*³³, como los cientos que recorren *Los detectives salvajes* o *2666*, viven este proceso en su nuevo contexto social y cultural.

Del mismo modo que sus personajes, Bolaño es un migrado traducido/traductor y se obliga a transcribir la experiencia del Infrarrealismo y del México de los años 70 con sus instituciones y sus magnates literarios

³⁰ Corral, *Bolaño traducido*, 196–197.

³¹ Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010), 242.

³² Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, 269–270. La traducción es mía.

³³ Roberto Bolaño, *El Tercer Reich* (Barcelona: Anagrama, 2010).

que no existían en la España en la que publicaba Bolaño, o al menos de forma tan explícita, haciendo una representación re-contextualizada. De este modo, hace de su bagaje cultural una actividad transformativa y transnacional que emancipa su discurso del contexto original³⁴, utilizando para ello el humor en sus muchas variantes³⁵. Asimismo, este traducirse y reescribirse es una constante en las novelas de Bolaño. Para mostrarla, voy a tomar algunos ejemplos de tres de sus novelas que podrían ser más representativas: *Nocturno de Chile*, *Los detectives salvajes* y *2666*.

Nocturno de Chile

En tanto que infrarrealista, los privilegios políticos en la literatura fue uno de los frentes más importantes a combatir en sus años mexicanos, incluso las becas del Estado para poetas que no tenían recursos estaban mal vistas³⁶. Este acto anti-institucional y anti-gubernamental toma una dimensión mucho más grande y terrible en algunas de las novelas que escribe en España como por ejemplo *Estrella distante*³⁷, con el artista y piloto Carlos Wieder que bajo la protección del Estado realiza sus criminales obras de arte. Pero una de las novelas que más sobresalen en este aspecto, aun siendo un tema que se aleja de lo específicamente Infrarrealista, es *Nocturno de Chile*. En esta novela toma la palabra Sebastián Urrutia Lacroix, nombre para referirse al crítico literario Ignacio Valente, pseudónimo de José Miguel Ibáñez Langlois, un sacerdote del Opus Dei que ocupó durante toda la dictadura de Pinochet la crítica oficial de literatura en Chile en el periódico *El Mercurio*³⁸. El personaje real en sí, es justamente el tipo de figura que según los infrarrealistas y Bolaño, tienen empobrecida y atascada la cultura, y que pertenecen al aparato

³⁴ Como Michael Rössner y Federico Italiano definen la traducción cultural: “translation as a transformative and transnational activity that emancipates words and discourses from territories”. *Translation Narration, Media and the Staging of Differences*, eds. Federico Italiano y Michael Rössner (Bielefeld: Transcript, 2012), 13.

³⁵ No hay que olvidar que Bolaño le daba una gran importancia al uso del humor en la literatura como se muestra en su artículo *El humor en el rellano*. Roberto Bolaño, *Entre paréntesis* (Barcelona: Anagrama, 2004), 224–225.

³⁶ Por ejemplo, Carmen Boullosa había recibido un premio literario del Estado Mexicano y en una presentación suya de poesía temía que los infrarrealistas aparecieran para hacer alguno de sus “happenings”. Carmen Boullosa, “El agitador y las fiestas”, 434–447.

³⁷ Roberto Bolaño, *Estrella distante* (Barcelona: Anagrama, 1996).

³⁸ Celina Manzoni, “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, en *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Barcelona: Ed. Candaya, 2008), 365–366.

cultural-estatal (en este caso además tratándose de una dictadura). El particular ataque hacia esta institución, como también hacia muchas otras, tiene lugar con fuertes e irónicos toques humorísticos y con un auto-testimonio de Lacroix que habla postrado en su cama mientras que es interrumpido por un “joven envejecido” que actúa como su interlocutor, dejando “una imagen despiadada de la institución literaria puesta en crisis y desenmascarada”³⁹.

Una de las partes que más llaman la atención por la potente crítica que pone en esta institución, es cuando a Lacroix se le pide que dé clases de marxismo a varios generales encabezados por Pinochet, a lo que Lacroix accede tras unos pequeños titubeos. El fin de esta rocambolesca propuesta es conocer mejor al enemigo de Chile,⁴⁰ o sea a los marxistas. El fuerte punto humorístico de esta parte al ver a los generales con Pinochet al frente, tomando notas como buenos alumnos, durmiéndose en la clase y haciendo preguntas ingenuas acerca de la teoría comunista⁴¹, está enmascarando el terror de la dictadura y el repudio a la figura del crítico literario que se está ligando estrechamente al fascismo chileno, haciendo su posición en la cultura más ruin si cabe.

2666

Los privilegios estatales representan pues un papel determinante en la actitud del autor, sin embargo, en sus libros posteriores, vemos que la crítica a las instituciones literarias empresariales y científicas (es decir, editoriales y universidades) adquiere una dimensión aún más amplia. Quizás es en 2666, en el capítulo de “La parte de los críticos”, donde podemos ver los ejemplos más evidentes hacia este tipo de cultura oficial, tratada en clave humorística y especialmente paródica en este caso.

Es sabido que la función más característica de la parodia⁴² es aquella que

³⁹ Manzoni, “Ficción de futuro”, 366.

⁴⁰ “¿Por qué cree usted que quiero aprender los rudimentos básicos del marxismo?, preguntó. Para prestar un mejor servicio a la patria, mi general. Exactamente, para comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan, para imaginar hasta dónde están dispuestos a llegar. Yo sé hasta dónde estoy dispuesto a llegar, se lo aseguro. Pero también quiero saber hasta dónde están dispuestos a llegar ellos. Y además a mí no me da miedo estudiar. Siempre hay que estar preparado para aprender algo nuevo cada día.” Bolaño, *Nocturno de Chile*, 118.

⁴¹ Bolaño, *Nocturno de Chile*, 110.

⁴² El término de parodia se podría dividir en varios géneros o sub-géneros, como da fe la conocida clasificación de Gérard Genette en *Palimpsestos* (1989). Sin embargo, aquí vamos a utilizar el sentido amplio del término parodia en el que se incluyen varias de las subclasificaciones que hace el autor (como pastiche, travestimiento, imitación), pues no consi-

se utiliza para representar un segundo punto de vista mediante la imitación, es decir producir un segundo discurso, que a su vez pueda crear efectos cómicos, por lo que mediante esta técnica se muestra una multiplicidad discursiva y una “otredad”. No es por lo tanto solo una herramienta de subversión o de burla, sino que también puede representar otros mundos ideológicos. Para Bajtín es en la susodicha novela humorística en la que podemos encontrar una representación humorístico-paródica de muchos de los estratos del lenguaje literario, tanto hablado como escrito de nuestro tiempo⁴³, como podrían ser el lenguaje bíblico, el judicial, el estilo pedante de los personajes más cultos o la manera de hablar de personajes conocidos. Si partimos de la teoría del dialogismo (en el sentido de un enunciado con varios discursos) de Bajtín⁴⁴, se podría ver aquí una descentralización del lenguaje que subvierte valores representados por géneros discursivos⁴⁵ y que explica los procesos de descentralización típicos de la novela humorística. En el texto, que trata de cuatro profesores de universidad que van tras los pasos del escritor Archiboldi, son llamativas las partes en las que se imita la forma de hablar específica del discurso académico, dentro de contextos de lenguaje común. Estos aparecen a menudo en las conversaciones que los archiboldianos tienen entre ellos o con motivo de los congresos a los que acuden, como por ejemplo en el párrafo que cito a continuación:

dero la distinción relevante para este análisis. El mismo Genette indica también que el uso de la distinción está dirigido para ser un “instrumento de control” “en caso de necesidad”. (Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), 38–39.)

⁴³ Michael Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1991), 118.

⁴⁴ Bajtín define el dialogismo en la novela del siguiente modo:

“El plurilingüismo introducido en la novela (sean cuales sean las formas de introducción), es el discurso ajeno en lengua ajena y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, bivocal. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera que se conocen dos réplicas de un diálogo, y se estructuran en ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con otra. La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. Así es la palabra humorística, la irónica, la paródica, la palabra refractiva del narrador, del personaje; así es, finalmente, la palabra del género intercalado; son todas ellas palabras bivocales, internamente dialogizadas. En ellas se encuentra un diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes.” (Michael Bajtín, *Las fronteras del discurso* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2011), 141–142.)

⁴⁵ Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, 12–66.

Durante el siguiente congreso al que asistieron (“La obra de Benno von Archimboldi como espejo del siglo XX”, un encuentro de dos días de duración en Bolonia, copado por los jóvenes archimboldianos italianos y por una horada de archimboldianos neoestructuralistas de varios países de Europa).⁴⁶

La burla del lenguaje académico se crea con su uso hiperbólico dentro del lenguaje común, en este caso “los archimboldianos neoestructuralistas”. Este tecnicismo del lenguaje específico entre un lenguaje normal está denotando de nuevo desacreditación hacia este lenguaje (de la crítica académica o de la universidad) y lo que representa, mostrando de tal manera el segundo punto de vista de la parodia, y representando otro discurso y frente ideológico.

De la misma forma, encontramos variados ejemplos en este capítulo mediante los que, gracias a la parodia y a su doble función ideológica y humorística, podemos ver la continua burla a la cultura oficial, desde la presentación de los académicos haciendo burla de sus años jóvenes, hasta la vida como profesores en la que da una versión de ellos completamente diferente a la que se espera de un intelectual. Los ejemplos de la escena del taxi, en la que asesinan sorprendentemente y en clave de humor negro a un taxista paquistaní a patadas por sus comentarios machistas⁴⁷ o las conversaciones y actitudes entre ellos con el ya comentado tono paródico, desacralizan y desacreditan a los profesores, y por ende a la forma de entender la cultura y la literatura desde la posición académica.

Los detectives salvajes

Otros de los temas principales, sino el que más, respecto a la ética bolañesca, es la burla constante que se hace en *Los detectives salvajes* hacia la figura de Octavio Paz. El nobel, como el enemigo de los infrarrealistas, aparece constantemente en la novela considerado como el icono de la literatura canónica y como un elemento de un sistema binario, como se comenta en varias ocasiones.⁴⁸ Incluso la subversión que proponen los real visceralistas, llega a Luis Sebastián (amante del poeta real visceralista Piel Divina) a pensar que pueden consumir el secuestro del poeta mexicano:

Por un momento, no lo niego, se me pasó por la cabeza la idea de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz, los vi asaltando su casa (pobre Marie-José, qué desastre de porcelanas rotas),

⁴⁶ Bolaño, 2666, 99.

⁴⁷ Bolaño, 2666, 101–103.

⁴⁸ Por ejemplo, Piel Divina: “el bando de los poetas campesinos o el bando de Octavio Paz”. (Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama: 1998), 352.)

los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevado en volandas o como una alfombra.⁴⁹

El odio de los infrarrealistas hacia Paz en aquella época se convierte en una divertida imagen, más aun sabiendo (el lector) que se trata de un futuro premio nobel y que el narrador lo explica con desesperación pensando que su secuestro (en la posición de seguidor suyo) pudiera convertirse en real. El aspecto humorístico se vuelve entonces una herramienta para sacar sus antiguos recelos por la cultura oficial, especialmente con técnicas paródicas, caricaturescas o por situaciones cómicas como acabamos de ver, que además dispensan un placer al recipiente. Estas técnicas adquieren una mayor profundidad si las vemos según algunos aspectos de la comicidad, como afirma Freud:

El descubrimiento de que uno tiene el poder de volver cómico a otro abre el acceso a una insospechada ganancia de placer cómico y da origen a una refinada técnica. También es posible volverse cómico uno mismo. Los recursos que sirven para volver cómico a alguien son, entre otros, el traslado a situaciones cómicas, la imitación, el disfraz, el desenmascaramiento, la caricatura, la parodia, el travestismo.⁵⁰

Siguiendo con su teoría, Freud propone también que lo cómico se basa en una diferencia de gasto⁵¹ o una diferencia de despliegue en las acciones humanas, de modo que, en una comparación entre dos gastos, hay uno que no es adecuado porque no es lo esperado de una acción, o porque no se adecúa a la situación, por exceso o por escasez. Esta diferencia crea a menudo una sensación de superioridad y de placer⁵² por parte del recipiente, la cual se acusa en el momento en que nos identificamos con quien comete el gasto inadecuado. Con ello devaluamos la acción de quien la hace y la desproveemos de autoridad. Freud continúa así:

⁴⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 171.

⁵⁰ Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), Obras completas 8 (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991), 180.

⁵¹ La palabra en alemán para “diferencia de gasto” sería “Aufwandsdifferenz”.

⁵² “[...] en la explicación del placer cómico nos apartamos de numerosos autores en cuya opinión el placer nace al fluctuar la atención entre las diversas representaciones contrastantes. Nosotros no sabríamos concebir un mecanismo de placer semejante; en cambio, señalamos que de la comparación de los contrastes resulta una diferencia de gasto que, si no experimenta otro empleo, se vuelve susceptible de descarga y, de ese modo, fuente de placer.” Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, 179–180.

Como bien se entiende, estas técnicas pueden entrar al servicio de tendencias hostiles y agresivas. Uno puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle títulos de dignidad y autoridad.⁵³

El sentido aquí citado sobre la comicidad es bastante recurrente para dirigirse a Paz. En *Los detectives* son varias las voces que “atacan” al poeta y a los intelectuales, ya sea mediante las situaciones cómicas, como la vista anteriormente, ya sea mediante parodias o ironías. Pero una de ellas llama especialmente la atención mediante la caricatura: la voz de “Clara Cabeza”, la secretaria de Octavio Paz en la novela, en la que ella exalta el trabajo excesivo que tenía el poeta mexicano y lo difícil que era realizarlo:

Otra de las cosas 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, la verdad es que de asistir a todos esos eventos el pobrecito no hubiera podido escribir ni una línea, no digo ya de sus ensayos, es que ni siquiera de sus poesías.⁵⁴

En esta estilización caricatural del personaje, o parodia del discurso testimonial sobre la vida del poeta, aparece de nuevo la voz implícita del autor que está expresando otro discurso distinto al de la voz narrativa de Clara Cabeza. La estilización caricatural se crea con las dos perspectivas dialógicas antes explicadas: la perspectiva de la cultura oficial y la contraria con la consiguiente burla. Al mismo tiempo, el contraste entre lo que se espera de la secretaria de Octavio Paz y la imagen que hace ella de su vida y la relación con él, crea lo que anteriormente hemos denominado “diferencia de gusto”, creando una situación humorística y desautorizando al sujeto e incluso al objeto del texto. El tono en “pobrecito”, ironiza con el poco tiempo del que disponía Octavio Paz porque tenía que ir a eventos, y por lo tanto la mala fortuna de no tener ese tiempo, lo que evidentemente es leído en la voz implícita del autor como lo contrario de “pobrecito”. Y más adelante se da a entender que la secretaria de Octavio Paz piensa que es más fácil escribir una poesía que un ensayo: como ella dice: “no digo ya de sus ensayos, es que ni siquiera de sus poesías”, burlándose de sus conocimientos sobre literatura, y en líneas generales de la vida acomodada que llevaba el poeta del *establishment* mexicano *par excellence*.

Esta codificación humorística en *Los detectives salvajes*, en su peculiar actitud respecto a las instituciones y representantes de la literatura oficial, toca su punto álgido en el capítulo donde el alter ego de Bolaño, Arturo Belano,

reta a un duelo de espadas en la playa a Iñaki Echevarne (en la realidad, el crítico de literatura Ignacio Echeverría) mientras que la novia de Belano los observa sin saber de qué se trata. Este enfrentamiento del escritor ante uno de los críticos más influyentes del momento en las letras hispanoamericanas en España, tiene una doble relevancia; por un lado es la metáfora del enfrentamiento con la cultura oficial representada por Echeverría en la misma novela, pero por otro lado también lo iba a ser en la realidad, pues Echeverría iba a ser el crítico que iba a reseñar *Los detectives salvajes* y Bolaño aún no lo conocía.⁵⁵ El texto es narrado por la voz de Jaume Planells, amigo del crítico, la cual explica, casi desesperado, que realmente se están batiendo en duelo con espadas de verdad y sin comprender realmente porqué:

[...] y sólo entonces, por fin, pude preguntar (¿a quién?, no lo sé, a Piña, más probablemente al mismo Iñaki) si aquello iba en serio, si el duelo iba a ser en serio, y advertir en voz alta, aunque no muy bien timbrada, que yo no quería problemas con la policía, eso de ningún modo. El resto es confuso. Piña dijo algo en mallorquín. Luego dio a escoger a Iñaki una de las espadas. Éste se tomó su tiempo, sopesando ambas, primero una, después otra, después ambas a la vez, como si en toda su vida no hubiera hecho otra cosa que jugar a los mosqueteros. Las espadas ya no brillaban. El otro, el escritor agraviado (¿pero agraviado por quién, por qué, si todavía no había salido la maldita reseña afrentosa?) esperó hasta que Iñaki hubo escogido.⁵⁶

Sin duda, esta voz testimonial, es una de las partes más cómicas, en la que se expone de nuevo su impulso anti-oficial y su adaptación humorística a la crítica y a la cultura de su nuevo contexto, y por supuesto, una metáfora de que el enfrentamiento infrarrealista con la cultura oficial, no termina con la publicación de sus novelas.

Final

La emancipación del discurso infrarrealista y nueva adaptación en la novela como una traducción del mismo puede ser un enfoque que ayude a comprender el paso tan debatido entre el Bolaño poeta y el narrador. Ciertamente es un tema que siempre ha ocupado al autor y a los críticos desde que saltara a la fama como novelista, y prueba de ello son las declaraciones que hicieron él mismo o las personas más cercanas, como sus editores. La famosa frase

⁵³ Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, 180.

⁵⁴ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 503.

⁵⁵ Tras la reseña del libro, es sabida la amistad que se formó entre el crítico y el autor, la cual duró hasta la muerte de Bolaño en 2003.

⁵⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 473.

“Siempre seré un poeta del DF”, la cual no sabemos de qué época data⁵⁷, contrasta con la que leemos en el prólogo de *Amberes* en la que reniega de su pasado poético en México. Es por ello que parece que en el autor hubo un proceso de reflexión sobre la poesía y la novela, sobre el movimiento infrarrealista, y sobre México y Barcelona, y por lo tanto también sobre su adaptación al nuevo espacio socio-cultural y sobre cómo representar unas vivencias e ideas que le marcaron de por vida. “Siempre seré un poeta del DF” es finalmente una declaración de intenciones de aferrarse a las ideas poéticas de su juventud, cuyas huellas, a pesar de su nueva representación, las podemos diferenciar en el particular palimpsesto bolañesco.

Chistes par(r)a reordenar el canon

Roberto Bolaño, Nicanor Parra y la poesía chilena

Benjamin Loy

RESUMEN: “Todo se lo debo a Parra” – con estas y semejantes palabras de elogio Roberto Bolaño le asignó un lugar central al antipoeta chileno dentro de su amplio canon personal. No obstante, la amplia crítica bolañiana hasta el momento no pareciera haber estudiado a fondo las múltiples dimensiones de esta relación entre los dos autores chilenos. El presente estudio pretende analizar, por lo tanto, de qué manera los postulados ético-estéticos de Parra y de su antipoesía le sirven a Bolaño como punto de referencia clave para reordenar el canon de la literatura chilena contemporánea. Además, se discutirá el papel clave que desempeña Bolaño en el renovado interés de la crítica en la obra de Nicanor Parra durante los últimos años.

PALABRAS CLAVE: Bolaño, Roberto; Parra, Nicanor; Chile; Antipoesía; Intertextualidad; Canon; Humor; Ironía; Antipoesía

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; Parra, Nicanor; Chile; Antipoesie; Humor; Ironie; Canon; Intertextualität

No pareciera arriesgado afirmar que dentro del amplio campo de investigación acerca de la obra de Roberto Bolaño –encontrándose en extensión acelerada y permanente– el aspecto de la intertextualidad ha despertado un gran interés de la crítica. Sin embargo, no dejan de llamar la atención, por un lado, las fijaciones de la crítica en las relaciones de Bolaño con Jorge Luis Borges como punto de referencia dominante, y, por el otro, los acercamientos modestos con respecto a otros textos y escritores que raras veces llegan más allá de lo superficial o anecdótico. Hay que constatar, por lo tanto, que la crítica todavía se encuentra lejos de cumplir con la exigencia de Ignacio Echevarría de “intentar levantar [...] un mapa de las devociones literarias de Bolaño.”¹

¹ Ignacio Echevarría, “Bolaño internacional: algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Roberto Bolaño”, *Estudios Públicos* 130 (2013), 191. Estas relaciones conciernen tanto a los diálogos intertextuales de Bolaño con novelistas de importancia mundial desde Mark Twain hasta Georges Perec como por ejemplo también con la poesía chilena de sus contemporáneos escrita durante los años 80 y 90 (una excepción sería el artículo de Chiara Bolognese, “Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas”, *Anales de literatura chilena* 14 (2010), que, si bien solamente de forma superficial, investiga la relación de Bolaño con Zurita).

⁵⁷ Corral, *Bolaño traducido*, 211–212.

En ese sentido, el presente trabajo pretende enfocar uno de esos territorios baldíos del mapa (inter)textual de Bolaño al analizar sus múltiples nexos con Nicanor Parra como figura crucial para su poética. Más allá de los repetidos elogios de Bolaño hacia la persona y la obra de Parra en palabras como “todo se lo debo a Parra”, cabe preguntar aquí de qué manera los postulados estéticos de Parra constituyen un pilar intertextual clave en las obras de Bolaño. El análisis pretende enfocar, por lo tanto, principalmente el concepto parriano de la antipoesía (y de la ironía como figura central de ésta) para mostrar en qué sentido Bolaño se apropia de los principios antipoéticos y los “traduce” en sus novelas en el marco de una escritura que busca subvertir constantemente discursos artísticos e historiográficos hegemónicos. Si, además, tanto la antipoesía de Parra como toda la obra de Bolaño siempre incluyen una reflexión sobre procesos de canonización dentro de un campo literario controvertido, entonces el presente trabajo no puede dejar de lado la pregunta por el papel de Bolaño en la reciente revaloración de la obra de Nicanor Parra.

No hay duda de que tanto la obra de Parra como la de Bolaño se pueden considerar en el fondo como intentos de una revisión crítica de la Modernidad en un sentido estético y político. Ambas obras parten de una noción catastrófica del mundo en el que los saberes seguros sobre ese mundo y las esperanzas depositadas en los grandes relatos de las revoluciones artísticas, históricas y políticas se ven severamente defraudados. Como reacción frente a esa percepción de un mundo en crisis, la crítica ha destacado con frecuencia la presencia de los motivos de la desilusión y de la agonía en las obras de ambos autores sin realmente tomar en cuenta el hecho –sobre todo en el caso de Bolaño– de que la experiencia traumática de la Modernidad desencadena en ambos la búsqueda de estrategias literarias para “traducirla”, es decir, (d)escribirla y, de esta manera, dotarla de sentido. Es en ese contexto que el humor, y en especial la ironía, adquieren una importancia fundamental en sus respectivas escrituras² como medio para no solamente relativizar la desilusión sino también crear un lugar de enunciación capaz de incorporar la relatividad epistemológica de ese mundo (post)moderno. Niall Binns ha investigado a fondo esta dimensión de una escritura postmoderna en el caso de Parra y acierta cuando afirma que “[e]l antipoeta no crea ningún gran

² Con respecto al humor en Bolaño y la omisión de ese aspecto por la crítica véase Benjamin Loy, “Dimensiones de una escritura horroris/zada – violencia y (los límites del) humor en la obra de Roberto Bolaño”, en *Roberto Bolaño: Violencia, Escritura, Vida*, ed. Ursula Hennigfeld (Amsterdam: Rodopi, en prensa).

relato literario que sirva como compensación por la tierra baldía del mundo en que le tocó nacer. El hablante antipoético es un incrédulo en todo: en la religión, la política y la poesía”.³ No obstante, hay que subrayar el hecho de que dicha incredulidad y la risa antipoética no desembocan en una actitud cínica o desinteresada hacia el mundo. Escribe Parra en el poema *Telegramas*: “Que para qué demonios escribo? [...] Para llorar y reír a la vez”⁴; verso que evidencia la participación afectiva fundamental del hablante antipoético en los acontecimientos traumáticos que le afectan a él y a su comunidad. Si Binns en su estudio pone énfasis en las críticas antipoéticas de Parra hacia el relato cristiano, por un lado, y el relato marxista, por el otro,⁵ es sobre todo esta última dimensión política que retoma Roberto Bolaño en sus novelas donde siempre se relaciona de manera inextricable con una crítica de los discursos estéticos de la Modernidad. Un ejemplo paradigmático en ese sentido constituye su novela *Estrella distante* en la que la revisión crítica del pasado dictatorial chileno se basa fundamentalmente en los postulados antipoéticos de Nicanor Parra, quien aparece como referencia intertextual clave del relato. La novela cuenta los destinos de los diversos miembros de un taller de poesía en Concepción durante el gobierno de Salvador Allende y de su dispersión a raíz del Golpe de Estado en 1973. Desde un principio, el relato se despliega ante ese “horizonte de un presente regido por la separación y la dispersión como efecto inmediato del ‘silenciamiento’ de la utopía y el fin de la aventura”⁶ tan característico de la obra de Bolaño: la comunidad de los poetas que viven en el Chile de la Unidad Popular y creen en “la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época”⁷ tienen que enfrentarse poco después a la violencia de la dictadura militar que los afecta en forma de desapariciones y exilios. La experiencia traumática implica la pregunta por las posibilidades de narrar y nombrar lo innombrable, lo que se hace evidente cuando el narrador Arturo B reconoce con respecto a las hermanas Garmendia, dos poetisas asesinadas del taller: “Yo sobre ellas apenas puedo hablar. A veces aparecen

³ Niall Binns, *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad* (Nicanor Parra, Enrique Lihn) (Bern: Lang, 1999), 86.

⁴ Nicanor Parra, *Obras completas*, ed. por Niall Binns (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), 237.

⁵ Binns, *Un vals en un montón de escombros*, 63–92.

⁶ Leonidas Morales, *De muertos y sobrevivientes: narración chilena moderna* (Santiago: Cuarto propio, 2008), 55

⁷ Roberto Bolaño, *Estrella distante* (Barcelona: Anagrama, 1996), 13.

en mis pesadillas”⁸. Es en ese contexto de la revisión de un pasado traumático que el narrador despliega un discurso irónico para darle una forma narrativa a lo vivido que se basa explícitamente en la antipoesía de Nicanor Parra. Afirma Arturo B al respecto: “En fin, como dice Bibiano citando a Parra: así pasa la gloria del mundo, sin gloria, sin mundo, sin un miserable sándwich de mortadela”⁹. Esa postura irónica ante el mundo moderno incomprensible y la desilusión de sus grandes relatos, tan característica de la antipoesía de Parra, funciona desde un principio como medio discursivo de supervivencia del narrador: Arturo B ironiza la gravedad del Golpe de Estado al clasificarlo como “el campeonato mundial de la fealdad y la brutalidad”¹⁰ y cita implícitamente a Parra cuando reconoce con respecto a los días posteriores al evento traumático:

Me sentí de pronto feliz, inmensamente feliz, capaz de hacer cualquier cosa, aunque sabía que en esos momentos todo aquello en lo que creía se hundía para siempre y mucha gente, entre ellos más de un amigo, estaba siendo perseguida o torturada. Pero yo tenía ganas de cantar y de bailar.¹¹

Es evidente aquí la alusión a la postura parriana de “[b]ailar un vals en un montón de escombros”¹² como estrategia frente a la experiencia de la violencia dictatorial y los postulados políticos y estéticos de la Modernidad cuyo portador emblemático en *Estrella distante* es el personaje de Alberto Ruiz-Tagle alias Carlos Wieder: siendo al principio un miembro enigmático del taller de Concepción termina por revelarse después del Golpe de Estado como piloto de la Fuerza Aérea Chilena y poeta vanguardista que adquiere notoriedad por sus *aeropitturas* y una exposición de fotos con las caras agonizantes de mujeres torturadas y asesinadas por él, hecho que conduce a su expulsión de Chile y posterior vagabundeo por el mundo (que a su vez es relatado por el narrador, quien, 20 años después, busca a Wieder a pedido del detective Abel Romero encargado de matarlo). Confluyen en la figura de Wieder la violencia biopolítica de los militares chilenos y la violencia discursiva de las vanguardias históricas (y de la neovanguardia chilena), ambas inscribiéndose en el contexto de un pensamiento moderno cuyo rasgo predominante es el intento de organizar la complejidad de la vida humana desde un solo punto de poder, o como escribe Norbert Lechner con respecto a las dictaduras militares

⁸ Bolaño, *Estrella distante*, 15.

⁹ Bolaño, *Estrella distante*, 62.

¹⁰ Bolaño, *Estrella distante*, 27.

¹¹ Bolaño, *Estrella distante*, 27.

¹² Parra, *Obras completas*, 116.

en Latinoamérica: “Nuestras dictaduras son fundamentalmente eso: imposición de una unidad orgánica a una realidad heterogénea y compleja.”¹³ Esa tendencia a una organización violenta de una realidad vital heterogénea bajo las premisas de la unidad y de la pureza también caracteriza el proyecto (neo)vanguardista de Carlos Wieder y se hace visible cuando escribe las frases iniciales del libro *Génesis* en latín en el cielo sobre el campo de prisioneros en el que el narrador de la novela es testigo de su primer acto de *aeropittura*¹⁴: los versos bíblicos se pueden leer aquí de acuerdo a lo que señaló Erich Auerbach en *Mímesis* con respecto a la relación violenta entre el libro sagrado y el mundo:

El mundo de los relatos bíblicos no se contenta con ser una realidad histórica, sino que pretende ser el único mundo verdadero, destinado al dominio exclusivo. Cualquier otro escenario, decurso y orden no tienen derecho alguno a presentarse con independencia [...] han de inscribirse en sus marcos y ocupar su lugar subordinado.¹⁵

Wieder aspira a someter al mundo y su polifonía a través de un discurso dogmático y una poesía monológica creando su propio lenguaje distante de la pluralidad de las ‘voces comunes’. Es en ese contexto que la recurrencia del narrador a la antipoesía de Nicanor Parra como base de su propia narración se hace entendible considerando las condiciones de su elaboración que “ocurre [...] a partir del rechazo de la tradición vanguardista inmediata – sentida como hermética, elitista y neutralizada por la sociedad que aspiraba a destruir o cambiar.”¹⁶ La antipoesía, fundada a partir de la publicación de *Poemas y antipoemas* en 1954, representa, según Binns, “algo así como una ruptura (postmoderna: la última de las rupturas) con la totalidad de la poesía moderna en Hispanoamérica.”¹⁷ Sus rasgos centrales, según Federico Schopf, son “la introducción masiva del habla coloquial y otros tipos de discurso no poético y la desublimación [...] de la figura del poeta y de la poesía”¹⁸. Es precisamente la vuelta antipoética del arte al entorno de la ‘vida común’ y su diver-

¹³ Norbert Lechner, “Un desencanto llamado postmodernidad”, *Punto de Vista* 33 (1988): 28.

¹⁴ Cf. Bolaño, *Estrella distante*, 34–40.

¹⁵ Erich Auerbach, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental* (La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1986), 26.

¹⁶ Federico Schopf, “La antipoesía: ¿comienzo o final de una época?” en *Memoria, duelo y narración: Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, ed. Roland Spiller (Frankfurt a. M.: Vervuert, 2004), 189.

¹⁷ Binns, *Un vals en un montón de escombros*, 57.

¹⁸ Schopf, “La antipoesía”, 190.

sidad de discursos –“todo es poesía menos la poesía”, como dice un artefacto de Parra– la base desde la cual en *Estrella distante* se realiza la mencionada revisión de la Modernidad incluyendo la ironía como clave para un cuestionamiento del pasado dictatorial y del presente postdictatorial en el que se inserta la novela.

Cabe advertir que dentro de la novela de Bolaño la ironía y su relación con la violencia de la Modernidad se exhiben a través de toda una red de conexiones múltiples con diferentes funciones y modalidades ético-estéticas. Esta representación de la ironía remite a las concepciones que le han asignado diversos trabajos recientes entendiéndola ya no en un sentido tradicional “as a limited rhetorical trope or as an extended attitude to life, but as a discursive strategy operating at the level of language (verbal) or form (musical, visual, textual)”.¹⁹ La figura central en torno a la cual se construyen los diversos discursos irónicos es Carlos Wieder: el poeta-piloto y asesino transforma su distancia irónica hacia el mundo en una verdadera *ars vitae*, es decir en un estilo de vida que tiene sus raíces en el romanticismo y que experimenta su concretización más radical en la figura del *dandy* cuyos atributos se reúnen precisamente en el carácter de Wieder. Representa esa cercanía entre la aristocracia y la ironía ya señalada por Kierkegaard, que vio en el ironista el portador de una negatividad absoluta, y efectivamente, la ironía del *dandy* en la figura de Wieder se transforma en una actitud de distancia absoluta hacia la ‘vida común’ que, en su consecuencia radical, lleva a la negación de esa vida y al terror. Esa ‘vida común’ se relaciona en *Estrella distante* claramente con el mundo popular y la poesía de los ídolos de los participantes del taller de Concepción que son, entre otros, Nicanor Parra y Enrique Lihn. El desprecio desde el punto de vista irónico de Wieder hacia esa poesía y los que la representan se hace evidente cuando en la noche antes de matar a las hermanas Garmendia se dice: “[Y] si las Garmendia hubieran estado más atentas habrían visto un brillo irónico en los ojos de Ruiz-Tagle, poesía civil, yo les voy a dar poesía civil”.²⁰ Wieder, el piloto, encarna la ironía absoluta que se eleva sobre toda la realidad ‘mundana’ implicando el desprecio de esa realidad y la vida existente en ella, hecho que se evidencia en uno de los testimonios sobre su persona: “Carlos Wieder veía el mundo como desde un volcán, señor, los veía a todos ustedes y se veía a sí mismo como desde muy lejos, y todos, disculpe la franqueza,

le parecíamos unos bichos miserables”.²¹ La ironía de Wieder puede ser leída en el sentido que propone Colebrook con vista a las concepciones de Deleuze y Guattari:

Irony, too, can be related both to this production of terror and the enjoyment of cruelty. Irony produces a viewpoint that surveys the whole, that derides or chastens everyday life and desire. Further, the enjoyment of this ‘high urbanity’ could not proceed without the powerlessness, blindness or exclusion of those who are ironised.²²

La recurrencia a la tradición interpretativa de la ironía como portadora de violencia, sadismo y victimización que dominan, como escribe Hutcheon, “in these discussions of the ironist as a kind of omniscient, omnipotent god-figure smiling down –with irony– upon the rest of us”,²³ es, sin embargo, solo una dimensión irónica en *Estrella distante*. Más allá de ésta, la ironía, y en eso se hace evidente esa naturaleza transideológica que postula Hutcheon al respecto,²⁴ se convierte en el discurso de las ‘víctimas’ en una estrategia de subversión y supervivencia frente a la experiencia de la violencia dictatorial y el discurso poético vanguardista. Destaca Schopf con respecto a la antipoesía que “la introducción de la ironía cuestiona también de manera radical el contenido de las experiencias sublimes”²⁵ y es precisamente a través de este rasgo antipoético que se efectúa la deconstrucción irónica del discurso vitalista de Carlos Wieder. La desublimación de su poesía se hace visible cuando en una conversación sobre los versos bíblicos escritos en el cielo entre el narrador y el loco Norberto, el único prisionero que sabe latín, se dice: “Lux es luz. Tenebrae es tinieblas. Fiat es hágase. Hágase la luz, ¿cachai? A mí Fiat me suena a auto italiano, dije”.²⁶ De la misma manera, el narrador se burla de los poemas de Wieder que para él suenan “como si lo hubiera escrito Jorge Teillier después de sufrir una conmoción cerebral [...] como si Teillier se hubiera quedado afásico y persistiera en su empeño literario”.²⁷ También el presunto heroísmo y la masculinidad exacerbada de Wieder, heredero de la misoginia futurista que se expresa en su desprecio hacia las poetisas, se

¹⁹ Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (London: Routledge, 1994), 10.

²⁰ Bolaño, *Estrella distante*, 31.

²¹ Bolaño, *Estrella distante*, 119.

²² Claire Colebrook, *Irony* (London/New York: Routledge, 2004), 142.

²³ Linda Hutcheon, *Irony's Edge*, 54.

²⁴ Cf. Hutcheon, *Irony's Edge*, 10.

²⁵ Schopf, “La antipoesía”, 190.

²⁶ Bolaño, *Estrella distante*, 40.

²⁷ Bolaño, *Estrella distante*, 23.

desublima cuando Arturo B comenta un acto de *aeropittura* de la manera siguiente: “Escribió, o pensó que escribía: *La muerte es mi corazón*. Y después: *Toma mi corazón*. Y después su nombre: *Carlos Wieder*, sin temerle a la lluvia ni a los relámpagos. Sin temerle, sobre todo, a la incoherencia”.²⁸ La poesía y el poeta en su versión antipoética pierden cualquier atributo divino, lo poético emana de los destinos tragicómicos de los poetas errantes, narrados a partir de esa desublimación antipoética que cuestiona constantemente el discurso del duelo y del trauma²⁹ y convierte la ironía en un saber para sobrevivir. El mejor ejemplo en ese sentido es probablemente el episodio sobre Lorenzo/Petra, un travesti que sufre en la dictadura por sus orientaciones sexuales y artísticas y emigra a España: combate su lamentable destino precisamente a través de la (auto)ironía cuando afirma: “[E]s difícil ser artista en el Tercer Mundo si uno es pobre, no tiene brazos y encima es marica [...] Matarse, dijo, en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto”.³⁰ Surge en *Estrella distante* un contraste fundamental entre la poesía de Carlos Wieder como representante de la Modernidad y sus afanes de someter el mundo y las numerosas y fragmentadas odiseas de los poetas del taller, odiseas que remiten a un entendimiento homérico del mundo que, según Auerbach, se constituye diametralmente opuesto al modelo bíblico porque justamente no aspira a someter el mundo entero a una verdad única: “Los poemas homéricos proveen una relación de sucesos bien determinada, delimitada en tiempo y lugar; antes, junto y después de ella son perfectamente pensables otras cadenas de acontecimientos, sin conflicto ni dificultad alguna”.³¹ La recurrencia al modelo homérico –si bien la vuelta a la casa en Bolaño se ha transformado en una imposibilidad– abre en *Estrella distante* un complejo espacio de reflexión sobre los nexos entre Mundo, Historia y Lenguaje: el mundo de los (anti)poetas bolañianos se distancia, al igual que la Odisea en el sentido que le da Auerbach, de un entendimiento del mundo y de la historia como lo pretende el texto bíblico que dicta “una historia universal; comienza con el principio de los tiempos, con la creación del mundo, y quiere terminar con el fin de los siglos, al cumplirse las profe-

²⁸ Bolaño, *Estrella distante*, 91.

²⁹ Es llamativo que la crítica haya ignorado casi por completo ese aspecto en su fijación en los discursos del duelo en relación con el Golpe de Estado, véase al respecto por ejemplo el estudio de Carolina Ramírez Álvarez, “Trauma, memoria y olvido en un espacio ficcional. Una lectura a *Estrella distante*”, en: *Atenea* 497 (2008).

³⁰ Bolaño, *Estrella distante*, 81–83.

³¹ Auerbach, *Mimesis*, 27.

cías. Todo lo demás que en el mundo ocurra sólo puede ser concebido como eslabón de esa cadena”.³² La Historia en *Estrella distante*, al igual que en la antipoesía de Parra, ya no aparece como una entidad dotada de sentido; es, por el contrario, presentada en su carácter constructivista, hecho que ya se evidencia en el prólogo de la novela con su alusión intertextual a Borges y su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”. Retoma la novela de Bolaño la idea de Borges/Menard según la cual “[l]a verdad histórica [...] no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió”.³³ Haciendo énfasis en esa dimensión metahistórica (ográfica) –que ante el fondo postdictatorial³⁴ en el que se inscribe la novela adquiere una importancia especial– el texto de Bolaño critica no solamente el llamado ‘pacto del olvido’ de la postdictadura chilena sino también el gran relato de una Historia Universal escrita desde un solo punto de vista (occidental). Sin embargo, el texto refuerza la idea de una Historia entendida como serie de “pequeños relatos” en los que se superponen sin cesar dimensiones nacionales y globales en un espacio de reflexión que trasciende el entorno chileno de la novela para insertar la historia traumática de la dictadura y la crítica de la neovanguardia en un contexto global en tanto que hace visible y cuestiona las tradiciones discursivas de la Modernidad occidental debajo de las experiencias históricas y artísticas contemporáneas en Latinoamérica.³⁵

Si la novela de Bolaño, tal como se acaba de señalar, reniega de la idea de una historicidad vertical y retoma la idea parriana de una poesía no teleológica que “puede perfectamente no conducir a ninguna parte”,³⁶ entonces

³² Auerbach, *Mimesis*, 27.

³³ Jorge Luis Borges, *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé, 2005), 59.

³⁴ Véase acerca de ese punto de manera detallada Benjamin Loy, “Escritores bárbaros, detectives distantes y un cura amnésico: escenificaciones de la memoria (post-)dictatorial chilena en la obra de Roberto Bolaño”, en *Arpillera sobre Chile. Cine, teatro y literatura antes y después de 1973*, ed. Annette Paatz y Janett Reinstädler (Berlín: tranvía, 2013).

³⁵ Ese aspecto global de las novelas de Bolaño que la crítica ha advertido sobre todo con respecto a 2666 ya les es inherente a las obras tempranas del chileno, véase con respecto a dimensiones de globalidad en la obra de Bolaño también Benjamin Loy “Deseos de mundo. Roberto Bolaño y la (no tan nueva) literatura mundial”, en *América Latina y la literatura mundial: mercados editoriales, redes globales y la invención de un continente*, ed. Dunia Gras y Gesine Müller (Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert, en prensa) y con respecto a los nexos entre vanguardia y postmodernidad en Bolaño Benjamin Loy, “El nacimiento del detective vacunado en el espíritu de la (pos)modernidad – la búsqueda de huellas como paradigma en la obra de Roberto Bolaño”, en *Spurensuche (in) der Romania: Beiträge zum XXVIII. Forum Junge Romanistik*, ed. Luca Melchior et al. (en prensa).

³⁶ Parra, *Obras completas*, 33.

este punto también concierne de manera fundamental las posibilidades de un arte original y la dimensión del lenguaje. Siendo *Estrella distante* una reescritura del último capítulo de *La literatura nazi en América* que lleva inscrita desde un principio un cuestionamiento de ideas como “autenticidad” u “original”, la novela sigue desarrollando esa idea a lo largo del texto cuando deconstruye irónicamente la idea vanguardista de Carlos Wieder de escribir “los poemas de una nueva edad de hierro para la raza chilena”.³⁷ Al mismo tiempo, dicha crítica funciona como cuestionamiento de los postulados de la neovanguardia chilena y específicamente del llamado *Colectivo Acciones de Arte (CADA)* cuyo representante emblemático fue Raúl Zurita. Jennerjahn acierta en su estudio cuando afirma con respecto a la crítica de Bolaño hacia Zurita:

Zurita le otorga al poeta un papel que, a más tardar con la *antipoesía* de Nicanor Parra, había sido desmentido, la del poeta-vate, ser superior y dotado de dones proféticos [...] Sobresale en especial el tono utópico-mesianico-religioso, al igual que el lenguaje metafórico del sacrificio y dolor. [...] De este modo, el *discurso de la crisis* integra la violencia en sus formas estéticas de expresión.³⁸

La perspectiva crítica de la novela frente al discurso vanguardista y su idea de una pureza artística (“Si eres puro, ya nada malo puede ocurrirte”, dice Carlos Wieder³⁹) se relaciona, aparte del cuestionamiento del ya señalado entendimiento de la relación entre Historia y Mundo, sobre todo con su postura ante el lenguaje, punto para el que vuelve a ser fundamental el concepto de la antipoesía parriana. Ignacio Echevarría observó que la antipoesía de Parra, aparte de su actitud frecuentemente demoledora que también se encuentra en Bolaño, puede leerse sobre todo como “un intento reiterado y siempre insatisfactorio de reedificar ese sentimiento de comunidad [perdido], o al menos su utopía, a través de la palabra poética, entendida ésta como cristalización de una lengua verdaderamente común”.⁴⁰ En la adaptación novelesca de la antipoesía en *Estrella distante* es la ironía del narrador que funciona fundamentalmente en ese sentido: como intento de recuperar algo del

³⁷ Bolaño, *Estrella distante*, 53.

³⁸ Ina Jennerjahn, “Escritos en los cielos y fotografías del infierno: las ‘acciones de arte’ de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”, en: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 56 (2002): 78.

³⁹ Bolaño, *Estrella distante*, 55.

⁴⁰ Ignacio Echevarría, *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007), 202.

sentimiento de la comunidad perdida de los poetas y sus sueños revolucionarios. La ironía se transforma en un elemento de experiencia compartida en el sentido de los *discursive communities* que Hutcheon presupone para su funcionamiento:⁴¹ el acto mismo de un entendimiento compartido realizado en la risa comunitaria que posibilita la ironía antipoética se establece como figura de contraste frente al hermetismo de la poesía vanguardista de Wieder que para sus lectores permanece siempre inentendible. Así, por ejemplo, Arturo B se burla constantemente de la poesía de Wieder, ese “discurso lleno de neologismos y torpezas”,⁴² y de sus seguidores y su falta de comprensión: su *aeropittura* se efectúa, como cuenta Arturo B con un tono irónico, delante de “los soldados y de los caballeros que saben reconocer una obra de arte cuando la ven, aunque no la entiendan”.⁴³ Mientras Wieder escribe sus versos en el cielo, sus espectadores desvían su atención del espectáculo comprobando de esa manera la distancia de su arte vanguardista de la vida común y, por ende, su total irrelevancia social: “Incluso los incondicionales de Wieder [...] se enzarzaron en comentarios prácticos sobre la vida cotidiana que sólo muy tangencialmente atañían a la poesía chilena, al arte chileno”.⁴⁴ La figura de Wieder en ese sentido se transforma en un medio de meta-reflexión sobre las posibilidades y tareas del arte y su relación con la vida y la sociedad. Bolaño hace evidente que el discurso vitalista de la vanguardia ya no tiene vigencia porque sus intentos de “la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital”⁴⁵ siempre integra violencia en sus formas y termina alejándose de esa vida que aspira a transformar.

Parra y Bolaño, al recurrir al habla coloquial, se oponen a la idea un lenguaje purista y retoman una idea de George Steiner según la que “el lenguaje sólo entra en acción asociado al factor tiempo. Ninguna forma semántica es atemporal. Y cuando usamos una palabra despertamos la resonancia de toda su historia previa”.⁴⁶ Dicha dimensión del lenguaje coloquial se hace presente a lo largo de todo el relato de los narradores y personajes poetas en *Estrella distante*: aparte de la presencia continua de lexemas del habla chileno en los discursos de los personajes que ponen en escena las diversas dimensiones afectivas del entorno vital de la época (insultos, comidas, etc.) también

⁴¹ Cf. Hutcheon, *Irony's Edge*, 18.

⁴² Bolaño, *Estrella distante*, 53.

⁴³ Bolaño, *Estrella distante*, 41.

⁴⁴ Bolaño, *Estrella distante*, 89.

⁴⁵ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Ed. Península, 2000), 109.

⁴⁶ Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 46.

se hace explícita la reflexión sobre dichos aspectos del lenguaje, por ejemplo cuando el narrador afirma:

Las diferencias entre Ruiz-Tagle y el resto eran notorias. Nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista-mandrakista [...] Ruiz-Tagle hablaba en español. Ese español de ciertos lugares de Chile (*lugares* más mentales que físicos) en donde el tiempo no parece transcurrir.⁴⁷

Steiner destaca la estrecha relación entre lenguaje y tiempo, que “se encuentran íntimamente relacionados: se mueven hacia adelante y la flecha nunca está en el mismo lugar”.⁴⁸ Este aspecto también se hace presente en Bolaño: Arturo B logra en su discurso encontrar una forma para hablar del pasado en un lenguaje que por sí mismo ya refleja, en el sentido del nexo tiempo-lenguaje de Steiner, los caminos y experiencias de su voz portadora. Como pruebas de una “enunciación híbrida”,⁴⁹ característica de todos los textos de Bolaño, demuestra tanto influencias del chileno en giros como “*siútico* hubiéramos dicho entonces”⁵⁰ o “Déjate de huevadas, conchaetumadre”⁵¹ como de una variedad peninsular a través de formas verbales y léxicas en frases como “Pensé que os marchabais a Suecia”⁵² o “un españolismo más bien gilipollas”.⁵³ El lenguaje coloquial se relaciona de manera inextricable con una dimensión afectiva que se hace explícita por parte del narrador cuando con respecto a la palabra “plata” escribe: “[E]s divertido escribir ahora la palabra *plata*: brilla como un ojo en la noche”.⁵⁴ De la misma manera se lee en el último capítulo de *La literatura nazi en América*: “[L]a palabra pololear me pone la piel de gallina”.⁵⁵ Es precisamente esta dimensión afectiva, “la aprehensión recreativa de sus formas vivas”,⁵⁶ que George Steiner postula como condición de cualquier traducibilidad e interpretación y es ahí donde radica el potencial de la antipoesía en tanto concepto lingüístico: se deja adaptar, interpretar y trasladar de su contexto histórico y cultural original a una nueva

⁴⁷ Bolaño, *Estrella distante*, 16.

⁴⁸ George Steiner, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001), 40.

⁴⁹ Morales, *De muertos y sobrevivientes*, 41.

⁵⁰ Bolaño, *Estrella distante*, 28.

⁵¹ Bolaño, *Estrella distante*, 49.

⁵² Bolaño, *Estrella distante*, 27.

⁵³ Bolaño, *Estrella distante*, 91.

⁵⁴ Bolaño, *Estrella distante*, 16.

⁵⁵ Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América* (Barcelona: Seix Barrar, 1996), 189.

⁵⁶ Steiner, *Después de Babel*, 47.

situación de enunciación. Lo que Bolaño realiza en *Estrella distante* con respecto a la antipoesía de Parra es un acto de interpretación en el sentido de Steiner que la define como “lo que da vida al lenguaje más allá del lugar y del momento de su enunciación o transcripción inmediatas”.⁵⁷ Donde la poesía moderna de Wieder provoca silencio y lleva inscrita su propia muerte, la antipoesía asegura vitalidad: una vitalidad transhistórica que visibiliza su propia historicidad, una vitalidad transgenérica que resiste el traslado de la poesía a la prosa, una vitalidad que surge de una cercanía al entorno vital y mantiene viva, tal como señala Echevarría, el recuerdo y la utopía por la comunidad en un época eminentemente post-utópica. Escapa la antipoesía también, a través de su postura irónica, las dicotomías políticas, situándose en un lugar allende los bloques ideológicos: retomando la controversia en torno de la publicación de los *Artefactos* de Parra en 1972, que le aseguró severas críticas de la derecha como de la izquierda, Bolaño se sirve del episodio para posicionarse en su propia revisión del pasado dictatorial desde un punto de vista postdictatorial al margen de ambos bandos y subvertir de manera lúdica los esquemas binarios:

[L]a 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; Parra le contestó al dorso de una postal de *Artefactos* diciéndole que no se preocupara, que nadie, ni en la derecha ni en la izquierda, leía.⁵⁸

Asegura la antipoesía, por último, también la vitalidad del lector: entendiendo la ironía en el sentido de Hutcheon como fenómeno fundamentalmente pragmático debido a su “dynamic and plural relations among the text or utterance (and its context), the so-called ironist, the interpreter, and the circumstances surrounding the discursive situation”,⁵⁹ conlleva la apropiación bolañiana de la antipoesía en general un determinado concepto de lector que se basa en la actividad del mismo y forma una parte esencial de la estética de Parra, o como escribió el crítico Guillermo Sucre sobre la antipoesía: “Estos poemas más que textos son *pretextos*: el lector debe resolver la aventura que ellos implican y le proponen”.⁶⁰

⁵⁷ Steiner, *Después de Babel*, 49.

⁵⁸ Bolaño, *Estrella distante*, 57.

⁵⁹ Hutcheon, *Irony's Edge*, 11.

⁶⁰ Cit. en Parra, *Obras completas*, 987.

El último aspecto de la relación entre Parra y Bolaño que se pretende analizar aquí es precisamente la pregunta por el fenómeno del canon y sus posibilidades de (re)ordenarlo. Celina Manzoni acierta al postular que “los textos de Bolaño que recuperan la crítica del canon evitan esa separación [entre el espacio de la creación y el de la crítica], casi universalmente establecida, para hacer coincidir el momento de la crítica con el de la ficción”.⁶¹ Los análisis de *Estrella distante* en el marco de este trabajo deberían haber dejado en evidencia en qué sentido Nicanor Parra se puede considerar una figura central dentro de ese “espacio siempre polémico de la reformulación canónica”.⁶² Esa ‘lucha’ por el canon remonta, en el caso de Bolaño, a sus comienzos literarios como fundador del *Infrarrealismo*, movimiento que se constituye fundamentalmente a través del conflicto con el *establishment* literario de México y de Latinoamérica de los 70. Es a partir de esas configuraciones canónicas que Parra adquiere temprano una importancia clave dentro del proyecto literario de Bolaño y sus compañeros transformándose el antipoeta en esa “tercera vía estética” que buscaban, como dice en *Los detectives salvajes*, “entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda”.⁶³ Bolaño es explícito al respecto: “Y, de hecho, la encontramos en Nicanor Parra, el poeta que más nos influyó. Sobre todo, lo que tenía –y en grandes dosis– era sentido del humor [...] Y el mejor sentido del humor del mundo, que es el humor negro”.⁶⁴ También ante el fondo de la “ausencia de una literatura humorística”,⁶⁵ diagnosticada por Bolaño, se hace evidente la posición central que cobra Parra en la búsqueda estética de Bolaño (lee a Parra por primera vez en 1973) y al momento de empezar su reordenamiento del canon literario latinoamericano. Esa posición destacada de Parra dentro del canon bolañiano adquiere una importancia especial al transformarse el autor de 2666 después de la publicación de su obra magna en el escritor latinoamericano más aclamado desde la generación del *Boom*.⁶⁶ Si bien Parra ha formado parte del canon esencial

⁶¹ Celina Manzoni, “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, en *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón (Barcelona: Candaya, 2008), 342.

⁶² Manzoni, “Ficción de futuro”, 342.

⁶³ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 30.

⁶⁴ Bolaño en Dunia Gras, “Entrevista con Roberto Bolaño”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 604 (2010): 53.

⁶⁵ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998 – 2003)* (Barcelona: Anagrama, 2004), 224.

⁶⁶ Acerca de algunos aspectos fundamentales véase el excelente artículo de Ignacio Echevarría, “Bolaño internacional: algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Roberto

de la literatura latinoamericana del siglo XX durante décadas no caben dudas de que su persona y su obra han adquirido una atención renovada en el marco de la recepción masiva de las obras de Bolaño, quien a su vez estuvo involucrado de manera activa y decisiva en esta nueva etapa de recepción de Parra. Así, por ejemplo, fue Bolaño quien insistió repetidas veces a Parra y al crítico Ignacio Echevarría de emprender el proyecto de las obras completas del antipoeta, insistencia que terminó de resultar exitosa a través de la edición de éstas (a cargo de Niall Binns) en dos tomos en 2006 y 2011. Echevarría comentó con respecto al papel de Bolaño: “Sin ir más lejos, las *Obras completas* de Parra no se hubieran emprendido sin el acicate de Bolaño”.⁶⁷ No parecería exagerado constatar que Bolaño –aprovechando su prestigio dentro del campo literario, adquirido a más tardar con la publicación de *Los detectives salvajes*– desempeñó un papel decisivo en el (nuevo) traslado de Parra desde Chile y Latinoamérica a los catálogos de las grandes editoriales españolas. Este hecho condujo a la situación irónica de una visita de Carmen Balcells –a su vez figura clave del *establishment* del *Boom* que Bolaño había combatido con vehemencia– en la casa de Parra en 2009, incidente que Parra describió de la siguiente manera: “Llegó en su silla de ruedas y muy tranquila me dijo: ¿Tú te opones a que te haga multimillonario?”⁶⁸ El resultado de la visita fue una antología de casi 500 páginas, intitulada *Parranda larga* y publicada en Alfaguara en 2010, hecho que junto a la publicación mencionada de las obras completas y los galardones del *Premio Reina Sofía* (2000) y el *Premio Cervantes* (2011) son solamente las pruebas más visibles de esa recanonización del antipoeta. La raíz de este proceso está para el propio Parra en la figura de Bolaño: “Esto se lo debo a Bolaño. La Carmen Balcells vino por él. Roberto me puso en órbita de nuevo [...] yo era uno de los 20 poetas chilenos. Pero Roberto me puso en la cabecera de la mesa”.⁶⁹

Bolaño”, *Estudios Públicos*, núm. 130 (2013), especialmente con respecto las críticas que le hace al estudio de la recepción de Bolaño en EEUU publicado por Wilfrido Corral en 2011 bajo el título de *Bolaño traducido. Nueva literatura mundial*; compárese al respecto también Loy (2015).

⁶⁷ Echevarría en Carolina Rojas, “Bolaño y Parra: amigos en el pasillo sin salida aparente”, *Clarín* (9 de abril 2012), www.revistaen.clarin.com/literatura/Bolano-y-Parra-amigos-en-el-pasillo-sin-salida-aparente_o_679132309.html.

⁶⁸ Parra en Andrés Gómez Bravo, “Nicanor Parra: ‘Bolaño me puso en órbita de nuevo’”, *La Tercera* (27 de marzo 2010), www.latercera.com/contenido/1453_237403_9.shtml.

⁶⁹ Gómez Bravo, “Nicanor Parra”. Si bien también Nicanor Parra hizo visible públicamente su simpatía por Bolaño, por ejemplo en un artefacto como motivo de homenaje a Bolaño en la Feria del Libro chilena en 2003 pocos meses después de su muerte, “Le debemos un hígado a Bolaño”, véase una reproducción en Jorge Herralde, *Para Roberto Bolaño* (Santiago de Chile:

Una pregunta que surge con las apropiaciones de la antipoesía por Bolaño es seguramente la que Schopf formuló ya hace algunos años con respecto al estado de su potencial crítico:

¿Puede seguir siendo de alguna manera crítica una literatura que ingresa en la institucionalidad —ésta resiste su crítica, que deja de ser suficientemente corrosiva— y, dando incluso un paso más, comienza a ser consumida con agrado y aplauso más o menos generalizado?⁷⁰

El problema de la institucionalización se da tanto con respecto a Parra como a Bolaño, habiendo incursionado ambos desde posiciones marginales al canon indiscutido de la literatura latinoamericana contemporánea, y no pareciera fácil encontrar una respuesta definitiva a la pregunta de Schopf. Si bien se puede leer el éxito de ambos (masivo en el caso de Bolaño) siempre como una amenaza para una literatura cuya discursividad partió desde una perspectiva crítica y marginal, el proceso de canonización también ofrece —y la relación entre Parra y Bolaño, tal como se ha esbozado aquí, puede considerarse como ejemplo de eso— nuevas posibilidades en el sentido que Steiner le asignó a la traducibilidad de los “clásicos” (y como tales ya habría que considerar a ambos autores en cuestión): una continua (re)interpretación y traducción como prueba de la vitalidad de sus obras y creada por el hecho de que “cada generación retraduce a los clásicos apremiada por una necesidad impostergable de resonancias precisas e inmediatas [...] para construirse su propio pasado”.⁷¹

Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*

Jordi Balada Campo (Regensburg)

RESUMEN: En el presente artículo se analiza la presencia y la función de dos figuras fundamentales en la tradición literaria, Ulises y Rimbaud, en *Los detectives salvajes*. En base a los presupuestos filosóficos de Adorno y Horkheimer y al análisis del mito de Blumenberg, se expone la oposición entre las concepciones de la subjetividad simbolizadas por ambas figuras, de tal modo que se puede considerar *Los detectives salvajes* una relectura de la Odisea en la que la subjetividad rimbaudiana substituye a la subjetividad del héroe homérico.

PALABRAS CLAVE: Bolaño, Roberto; Rimbaud, Arthur; Ulises; Los detectives salvajes

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; Rimbaud, Arthur; Odysseus; Los detectives salvajes

Aleshores va comprendre que no tenia remei, [...] que la vida no és el camí, ni tan sols la destinació sinó el viatge i quan desapareixem sempre és a mig trajecte, tant se val on. Jaume Cabré, *Viatge d'hivern*.

Se puede afirmar que la intertextualidad y el canon literario son fundamentales en la producción de Roberto Bolaño. El rescate de autores olvidados o desconocidos, las referencias literarias implícitas y explícitas, las discusiones sobre autores y libros, personajes que son autores consagrados o poetas o que viven del mundo literario son una constante en la obra del autor chileno. Este aspecto de la poética bolañiana no es anecdótico: en él se esconde parte de la función reivindicativa, crítica y política de su prosa y su poesía. El presente trabajo quiere exponer la función fundamental que desempeñan dos figuras claves del canon literario universal, Ulises y Arthur Rimbaud, en *Los detectives salvajes*, ya que es a través de la fascinante figura del poeta francés que Bolaño lleva a cabo una crítica del concepto de subjetividad moderna representada por la figura del héroe homérico. Según la tesis de este trabajo Bolaño desarrolla en *Los detectives salvajes* una odisea postmoderna en la que, mediante la estructura misma del relato, paralelismos con la *Odisea* y con Rimbaud, referencias a la epopeya homérica y al autor de *Le bateau ivre*, y numerosas transformaciones y divergencias significativas con respecto a

Catalonia Libros, 2005), 95, es evidente que su papel en la recepción mundial de Bolaño se debe considerar más bien como insignificante.

⁷⁰ Schopf, *La antipoesía*, 185.

⁷¹ Steiner, *Después de Babel*, 51.

la *Odisea*, se escenifica la sustitución de la subjetividad característica de la modernidad (Ulises) por la subjetividad característica de la postmodernidad (Rimbaud). No se trata pues del fin del mito, sino del fin de *un* mito, del fin de una concepción de la subjetividad. El mito como narración significativa para los tiempos actuales se renueva y adapta mediante la figura de Rimbaud. Nuevos tiempos necesitan nuevas ideas sobre el sujeto y por lo tanto nuevos mitos acordes: *Je est un autre*.

En primer lugar hay que dilucidar en qué medida es posible el mito en la postmodernidad. A partir del siglo XX ha sido la función del mito en la sociedad y su importancia para el hombre el centro de los análisis de las narraciones mitológicas, operándose un cambio de paradigma del análisis: el objetivo no es tanto el contenido *per se* sino la relación del mito con nuestro entorno social y cultural.¹ Desde este nuevo paradigma analítico son los trabajos de Hans Blumenberg de suma importancia. *Arbeit am Mythos*² muestra el desarrollo diacrónico de las variaciones del tema principal y de los mitemas de las narraciones míticas como fundamentales para entender el significado y la función del mito. El análisis diacrónico de Hans Blumenberg resalta la importancia de la recepción del mito para su comprensión, siendo esta recepción de gran importancia para entender el canje operado en *Los detectives salvajes*, obra en la que se sustituye el mito de Ulises por el mito de Rimbaud.

Blumenberg transforma radicalmente la base del mito. Para él no se trata de una narración que responde a preguntas, sino una narración cuya fuerza y función es la significatividad (“Bedeutsamkeit”). El mito nos comunica algo que no es una respuesta a una pregunta sino que responde a la necesidad humana de significatividad, de dar significado al mundo que nos rodea, es decir, dar un sentido a la experiencia humana del mundo. La permanencia de los mitos pese a la presión de las ciencias es una consecuencia de su capacidad de comunicar algo que las ciencias son incapaces de articular, ya que los mitos no explican el mundo, como es el caso de las ciencias, sino dan un sentido al mundo y a la vida. La recepción del mito viene marcada por la dinámica y el antidogmatismo. El potencial dinámico del mito permite que éste se desarrolle diacrónicamente más allá de sus mitemas y que produzca significatividad más allá del marco espacio temporal de sus primeras formas

¹ Cfr. Oliver Müller, *Sorge um die Vernunft: Hans Blumenbergs phänomenologische Anthropologie* (Paderborn: Mentis, 2005), 179, y cfr. Ernst Cassirer, *vom Mythos des Staates* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2002), 66.

² Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006).

conocidas y recibidas. La historia del mito es la historia de su recepción. Los mitos son para Hans Blumenberg “Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginalen Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig ...”,³ de tal forma que el potencial dinámico del mito es la consecuencia de la dialéctica entre la continuidad y constancia de su centro significativo y la capacidad de adaptación y transformación de ese centro. Las narraciones mitológicas se inscriben fácilmente en la tradición porque su esencia se mantiene idéntica pese a las variaciones y transformaciones. Esta continuidad de su esencia se basa en la importancia de la base estructural de los mitos. No sólo el contenido del mito determina su esencia: la estructura del mito es fundamental para entender su significatividad a lo largo de la historia, ya que durante las transformaciones del mito la estructura se mantiene más allá de cada una de sus variantes. La significatividad que destilan los contenidos y la estructura del mito es la que permite que éste se mantenga y conserve su fascinación y fuerza a lo largo de la historia:

Stellt man sich die Frage, woher die ikonische Konstanz von Mythologemen kommt, so gibt es *eine* Antwort, Die Grundmuster von Mythen sind eben so prägnant, so gültig, so verbindlich, so ergreifend in jedem Sinne, daß sie immer wieder überzeugen, sich immer noch als brauchbarster Stoff für jede Suche nach elementaren Sachverhalten des menschlichen Daseins anbieten.⁴

Los mitologemas representan los anhelos del hombre de tal forma, que su significatividad está determinada más allá de su aparición histórica. Los mitologemas no son sin embargo un elemento dogmático, una esencia pétreo del mito. Por el contrario son capaces de adaptarse a nuevas variaciones del mito, de tal manera que éste es capaz de adaptarse a las nuevas necesidades de recepción de su base estructural. En el fondo, según Blumenberg, la recepción lo es todo en el mito.⁵

La historia de la recepción de un mito, o, dicho de otro modo, la necesidad de seguir contando mitos antiguos, se basa en dos aspectos principales del mito: por un lado la ya comentada necesidad humana de significatividad, que sólo el mito es capaz de saciar y que no desaparece con el avance de la historia. Por otro lado el principio dinámico del mito, ya que éste “zergeht

³ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 40.

⁴ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 166.

⁵ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 133.

nicht schlichtweg mit der Epoche, der er zugehört, sondern fordert die ihr folgende heraus, den Bedürfnissen zu genügen, die er mühelos geweckt hatte.”⁶ Con el fin de una época concreta no desaparecen ni las necesidades de significatividad ni la constancia del mito: las primeras se formulan de nuevo bajo formas correspondientes a cada nueva época, la segunda tiene que adaptarse a los retos a que se enfrenta la significatividad con la nueva época.

Blumenberg compara en un pasaje la tradición mitológica con las variaciones musicales:

Die mythologische Tradition scheint auf Variation und auf die dadurch manifestierbare Unerschöpflichkeit ihres Ausgangsbestandes angelegt zu sein, wie das Thema musikalischer Variationen darauf, bis an die Grenze der Unkenntlichkeit abgewandelt werden zu können.⁷

De este pasaje quisiera destacar sus últimas palabras: “bis an die Grenze der Unkenntlichkeit abgewandelt”. ¿Cuándo y por qué se transforma y deforma de tal modo un mito, que se llega al límite de la irreconocibilidad? ¿Qué implica la irreconocibilidad del contenido mitológico? La respuesta nos la da Blumenberg mismo: “Noch in der Variation durchgehalten zu werden, erkennbar zu bleiben, [...] erweist sich als spezifischer Modus von Gültigkeit.”⁸ La validez de un mito viene garantizada por su reconocibilidad. Cuando una narración mitológica ha sido transformada de un modo tan extremo, que no permite reconocer su carácter mitológico, su estructura ni sus mitologemas, ha perdido su función fundamentadora de sentido. Este hecho no implica, no obstante, la desaparición del mito. Cuando un mito es incapaz de mantener su potencial de significatividad, cuando el mito es incapaz de transmitir a los hombres un saber sobre su existencia y su mundo, se puede decir que ese mito ha perdido importancia, ya sea como producto cultural, figura estética o expresión de la realidad, puesto que su significado no se corresponde con los anhelos de la época presente. En este caso nos encontramos ante uno de los conceptos límite del trabajo sobre el mito: acabar con el mito. Esta es sin embargo una idea ficticia sobre la recepción del mito:

Grenzbegriff der Arbeit des Mythos könnte sein, was ich den Absolutismus der Wirklichkeit genannt habe; Grenzbegriff der Arbeit am Mythos wäre, diesen Ans Ende zu bringen, die äußerste Verformung zu wagen, die die genui-

⁶ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 207.

⁷ Hans Blumenberg “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos”, en: *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, ed. Manfred Fuhrmann (München: Wilhelm Fink Verlag, 1971), 28.

⁸ Blumenberg “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos”, 21.

ne Figur gerade noch oder fast nicht mehr erkennen läßt. Für die Theorie der Rezeption wäre dies die Fiktion eines letzten Mythos, eines solchen also, der die Form ausschöpft und erschöpft.⁹

Con el mito no se puede acabar. Su fin, su muerte, es una ficción, la ficción de un último mito, ya que, de hecho, cuando un mito ha perdido su significatividad y es incapaz de actualizarse y corresponder a las necesidades epistemológicas de una época determinada, en vez de desaparecer sin más, se transforma de tal modo que es sustituido por otro nuevo mito que se corresponde a las nuevas necesidades del mundo. Como dice Eliseo Vivas: “All men can do is to abandon one myth for the sake of another.”¹⁰ El mito todavía es posible en la postmodernidad. En el caso de *Los detectives salvajes* nos encontramos ante la transformación concreta de un mito: Ulises. Como veremos a través del análisis de la figura de Ulises y de Rimbaud, el protagonista de una odisea postmoderna no puede ser el héroe homérico, sino Rimbaud, quien le sustituye para encarnar en la novela de Bolaño la subjetividad postmoderna.

La crítica de Adorno y Horkheimer a la imagen de subjetividad que expresa la figura de Ulises y al ejercicio de poder que pone en práctica en su relación con la naturaleza y sus compañeros de viaje constituye la base de la postura crítica contra el héroe homérico, que se tematiza en la novela de Bolaño. Esta crítica es fundamental para comprender el motivo y el objetivo de la nueva odisea postmoderna que se narra en *Los detectives salvajes*.

La figura de Ulises es considerada por muchos desde el trabajo de Adorno y Horkheimer en el que baso gran parte de la argumentación que sigue, *Dialektik der Aufklärung*,¹¹ como uno de los símbolos paradigmáticos de la razón ilustrada y moderna. La razón como atributo y capacidad humanos que nos puede liberar de la dominación a la que nos somete la naturaleza, encuentra en la figura del héroe homérico su expresión literaria. Según Adorno y Horkheimer Ulises representa la imagen originaria del individuo burgués. En el caso de Ulises nos encontramos ante una figura que se distancia de una visión mitológica del mundo mediante la autoafirmación de su persona y su individualidad y mediante su conocimiento de la reglas económicas y racionales del poder. Las aventuras de la *Odisea* sirven para la autoafirmación del yo como centro de la historia y de las actividades del hombre. Las

⁹ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 295.

¹⁰ Eliseo Vivas, “Myth: some philosophical Problems”, *Southern Review* VI (1970): 92.

¹¹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009).

aventuras tienen una función centrífuga: “[...] die Abenteuer, die Odysseus besteht, sind allesamt gefährvolle Lockungen, die das Selbst aus der Bahn seiner Logik herausziehen.”¹² El viaje durante el que Ulises tiene que superar las aventuras, y que funciona en la tradición como símbolo de la búsqueda del hombre o de la vida humana, tiene en este caso una función determinante de la persona de Ulises, ya que el viaje que se desarrolla en los diez años después de la victoria sobre Troya narra la vuelta del héroe a su tierra, Ítaca. Se puede decir que el fin está determinado desde un buen principio: la incertidumbre de las aventuras podría dar lugar a una liberación de los aspectos paradigmáticos del personaje principal, de tal manera que serían el motivo de una eventual disolución de la identidad de Ulises si éste sucumbiese a las tentaciones del viaje y desistiese del *nostos*, del retorno a casa. Pese a esto, lo que la *Odisea* tematiza es la lucha del héroe contra las atracciones y tentaciones de la mencionada liberación y disolución (de las sirenas, de Circe, de los Lotófagos, etc.). Debido a una conciencia centrada en el yo y en la razón Ulises es capaz de llegar al destino. La razón determinada como astucia es la herramienta mediante la que el yo se demuestra como ejercicio de poder, que es capaz de salir victorioso en sus encuentros con las tentaciones y amenazas del viaje. La *Odisea* es, desde la perspectiva de Adorno y Horkheimer, la narración de una subjetividad idéntica a sí misma que se autoafirma mediante la oposición y el ejercicio de poder. Si el mito es el paradigma de una forma de explicación e interpretación del mundo mediante mecanismos narrativos, la imagen del mundo transmitida por la *Odisea* es la de la dicotomía entre el hombre y la naturaleza y la de un mundo basado en el ejercicio de poder y la dominación. La oposición entre el hombre y la naturaleza expuesta en la *Odisea* y el ejercicio de poder, así como los atributos del hombre moderno representados por Ulises son dos aspectos entrelazados, ya que la técnica es la base del conocimiento tal y como se muestra en la epopeya homérica, esto es, como poder y dominación, y la astucia es el órgano del yo, es decir, de una figura que se establece como estable e idéntica a sí misma, cuya puesta en práctica se manifiesta en la técnica. La lucha de Ulises contra las fuerzas de la naturaleza simbolizadas en las figuras de las sirenas, Polifemo, Scila y Caribdi, etc. es, según la perspectiva de Adorno y Horkheimer, el análisis racional de la oposición entre las amenazas y tentaciones de la vida y sus soluciones ante el horizonte existencial humano representado por el objetivo estable e inamovible final y que consecuentemente sirve de fundamentador

¹² Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 53.

de identidad, Ítaca. La técnica, la astucia y el ejercicio de poder son los mecanismos que nos protegen de la naturaleza mediante la oposición y la lucha. Ejemplares en este sentido son los encuentros con Polifemo (no tratado en el análisis de Adorno y Horkheimer) y con las sirenas. En el primer caso los hombres de Ulises hacen del tronco de un árbol un arma con la que enciegan al cíclope. Los hombres de Ulises se transforman mediante la técnica en una fuerza tecnológica que es capaz de aniquilar a Polifemo.¹³ Mediante la transformación de las materias primas en herramientas es el hombre capaz de salvarse de los peligros de la naturaleza. En el segundo se da un doble movimiento para la liberación del peligro de las sirenas: por un lado una división entre Ulises y sus hombres, ya que él se ata al mástil y puede escuchar a las sirenas sin poder soltarse, mientras que sus compañeros de viaje reman con los oídos tapados con cera, de tal manera que son incapaces de oír los cantos y gracias a su trabajo como remeros del barco escapan de las sirenas.

In der Arbeit wird die Gefährlichkeit der Natur überwunden; die Gefährten rudern das Schiff glücklich an der Sireneninsel vorbei, weil sie von dem Natürlichen, sofern es als Macht erscheint, nichts mitbekommen.¹⁴

El trabajo tiene como consecuencia que a los remeros no tienen contacto con la vivencia del mundo.¹⁵ Esto implica para Adorno y Horkheimer que hay solamente dos posibilidades de escape de la tentación de los cantos de las sirenas. Por un lado desconocer por completo las tentaciones de la vida,¹⁶ de tal manera que el fin último (Ítaca) se mantiene imperturbable. Esta forma de escape se les asigna a los trabajadores, desconocedores de las tentaciones del viaje. Por otro lado la forma de superación de la tentación asignada al señor que hace que los demás trabajen para él y que consiste en conocer las tentaciones del viaje pero impedirse a sí mismo la caída. El siervo está sometido en cuerpo (tiene que remar) y alma (no puede oír) mientras que el señor sufre la degradación mediante la tentación de ser disuelto por la naturaleza que le envuelve.¹⁷ El origen de la tentación se encuentra para los filósofos de la escuela de Frankfurt en la parte de la naturaleza que la racionalidad ha elimi-

¹³ Cfr. Achim Geisenhanslüke, *Masken des Selbst: Aufrichtung und Verstellung in der europäischen Literatur* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006), 36.

¹⁴ Günter Figal, “Odysseus als Bürger”, en *Ideen: Zeitschrift für Ideengeschichte* 2, Nr. 2 (Sommer 2008): 51.

¹⁵ Figal, “Odysseus als Bürger”, 51.

¹⁶ Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 40.

¹⁷ Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 42.

nado del mundo que el hombre ha hecho suyo y que simbolizan las sirenas.¹⁸ Éstas representan la naturaleza disolutiva contra la que la subjetividad basada en la identidad consigo misma se tiene que defender. Puesto que, pese a la dicotomía impuesta por la racionalidad, en la que el hombre y la naturaleza son dos opuestos, el hombre es también parte de la naturaleza, éste quiere volver a ser parte de lo eliminado en la oposición.¹⁹ La conclusión del análisis de Adorno y Horkheimer es que la aplicación de la racionalidad como medio de liberación implica por un lado la oposición del hombre y la naturaleza y por otro la obtención de poder y control y además el sometimiento de una parte de la sociedad. La racionalidad trae consigo la manipulación del otro, siendo este otro tanto la naturaleza como el resto de la humanidad. Esta manipulación determina el desarrollo de la civilización.²⁰ Mediante el trabajo se superan los peligros de la naturaleza. Ulises simboliza el uso de la racionalidad como medio de liberación de los peligros y dificultades del mundo y el uso del sometimiento del otro como mecanismo de organización social. Consecuencia de esto es el carácter de la *Odisea* como historia de un yo que se autoafirma mediante la astucia y el uso de la técnica y que por ello no cae en la tentación de la disolución ante las fuerzas de la naturaleza. Ulises es la figura de la identidad, del sujeto sin fisuras que pese a las tentaciones y los peligros nunca se abandona y nunca abandona su objetivo final: la vuelta a casa, Ítaca. Para una racionalidad cuyos objetivos son el control del hombre y la naturaleza, la comprensión de la sociedad según los criterios del progreso y de los avances técnicos, es de suma importancia que los hombres sean considerados como seres invariables. Para un hombre, que vive en un mundo finito, con una divinidad ordenadora o con una instancia dadora de sentido (la idea de un futuro mejor, la idea de progreso), su vida tiene sentido y él mismo se siente seguro y necesario, parte del todo. Para tal hombre existe además un hogar al que retornar, de modo que la vuelta a Ítaca es posible, puesto que todo se mantiene idéntico e inmutable. Todo esto es en el fondo una mitologización de los conceptos de persona e identidad: “Das Selbst ist die innerste Position des Mythos.”²¹ El yo es un mito. La *Odisea* es mítica no solamente por su estructura narrativa y las figuras que aparecen, sino por ser la narración de un sujeto idéntico a sí mismo. La categoría del sujeto tal

¹⁸ Figal, “Odysseus als Bürger”, 55.

¹⁹ Figal, “Odysseus als Bürger”, 52 y 55.

²⁰ Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 50.

²¹ Theodor W. Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1955), 342.

y como se representa en la figura del héroe homérico es la limitación de las formas reales que podría asumir el yo. Rimbaud tematiza en sus poemas y en su propia vida la lucha contra y la muerte misma de esa forma de sujeto. La afirmación paradigmática de la poética vital rimbaldiana *Je est un autre* y su misma desaparición mediante su ostracismo autoimpuesto con su periplo africano es la base de la crítica a una imagen del mundo que ya no es posible mantener en pie y que hace suya Bolaño desarrollando una odisea postmoderna en la que Rimbaud sustituye como paradigma del hombre al obsoleto Ulises.

El siglo XX ha sido la época en la que todas las certidumbres transmitidas por la ilustración y la modernidad en las que se basaba la comprensión del mundo, de la historia y del hombre mismo se han convertido en ruinas, de tal modo que el ser humano se ha encontrado perdido en un mundo fragmentado, incomprensible, insalvable. Entre muchas expresiones, este hecho se ha materializado en la literatura en la sustitución de la figura del sujeto idéntico, fiable, consciente de sí mismo y de su entorno, por una subjetividad consciente de la contingencia del mundo y de sí misma, y que busca su lugar en el mundo sin tener para ello una brújula que le marque el norte. Las formas de representación de la subjetividad de Bolaño, Fowles, Auster, Marías, Vila-Matas como representantes de la postmodernidad, e incluso de Faulkner, Joyce, Proust, Musil y Beckett como precursores de la postmodernidad, se mueven entorno a un centro vacío que se intenta llenar en vano. El hombre es un ser abierto²² que se enfrenta a un mundo sin certezas ni directrices y cuya manifestación literaria es el héroe postmoderno: un héroe que no sabe qué busca y que es incapaz de establecer una “ética épica”.²³ *Los detectives salvajes* anuncia mediante su relación intertextual con la *Odisea* y con Rimbaud la manifestación de la subjetividad del fin del siglo XX: fragmentada y que hace de la desaparición su forma de existencia. La razón, la historia, el progreso y la utopía, los que podríamos llamar los cuatro jinetes de la modernidad, han perdido validez ante los acontecimientos del siglo XX.²⁴ Contra ellos orienta la filosofía postmoderna su crítica y en esta crítica se basan las expresiones literarias postmodernas.²⁵ Para el caso que nos atañe en este tra-

²² Cfr. Juan Manuel Díaz Torres, *Crítica de la razón moderna* (Valencia: Torant lo Blanch, 2008), 128.

²³ Díaz Torres, *Crítica de la razón moderna*, 189.

²⁴ Véase, por ejemplo, a este respecto la tesis de Jean-François Lyotard sobre el fin de los grandes relatos en Jean François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1978).

²⁵ Es importante resaltar que, siguiendo la argumentación de Welsch en Wolfgang Welsch,

bajo es fundamental la crítica y la transformación de la representación de la subjetividad. Durante la modernidad se afianzó la idea de un sujeto entendido como razón y entendimiento opuesto al mundo cuya máxima expresión fue la dicotomía cartesiana entre *res cogitans* y *res extensa*.²⁶ Esta concepción de la subjetividad se mantiene inamovible hasta bien entrado el siglo XX, ya que incluso la crítica de Freud, que en un primer momento da la impresión de minar la credibilidad de esa subjetividad moderna, lo que hace en el fondo es reformar su superficie sin tocar su estructura: Freud considera la transparencia y la unidad del yo como una ficción, transformando esa unidad en una trinidad formada por el yo, el super yo y el ello. Con ello desaparece en parte la imagen de una subjetividad unitaria pero no la de una subjetividad centrada e idéntica a sí misma.²⁷ Para la postmodernidad es fundamental desmascarar como falsa la dicotomía del hombre en extensión y pensamiento, ya que lleva por un lado a una concepción falsa de la unidad del individuo y por el otro a una fragmentación del sujeto a un nivel incorrecto. Los postmodernos desconfían del *cogito* como instancia que da lugar a la unidad del sujeto. Para ellos es la unidad el producto de la centralización de las vivencias y sensaciones, no un centro del que emana la identidad. La unidad del sujeto en el fondo no es una verdad ontológica sino una concepción epocal que “s’effaceraît, comme à la limite de la mer un visage de sable.”²⁸ La unidad del hombre en el fondo es para la postmodernidad un constructo que proviene del método cartesiano que solamente acepta los elementos claros y medibles y que reduce todo lo que no se deja medir y cuantificar. El hombre postmoderno no es una unidad centralizada sino una multiplicidad de

Unsere postmoderne Moderne (Berlín: Akademie Verlag, 2008), el pensamiento postmoderno no es un pensamiento antimoderno, sino que significa el desarrollo de capacidades y directrices de la modernidad, que a lo largo de la historia han caído en el olvido o pasaron a ser secundarias para la corriente principal, que dedicó todos sus esfuerzos al establecimiento de las ideas de desarrollo y utopía. La postmodernidad no es el fin de la modernidad, sino una reformulación de lo que debería y podría haber sido la modernidad y que todavía es posible.

²⁶ Digo “se afianzó” porque son numerosos los puntos que vinculan a Descartes, su afirmación de la razón como criterio de veracidad y sus tesis de la dicotomía entre cuerpo y mente, con ideas ya formuladas por los presocráticos y que tuvieron eco durante gran parte de la historia del pensamiento occidental. Véanse a este respecto los fragmentos 345, 454, 467, 537, 568, 572 y 573 de Geoffrey Steven Kirk y John Earle Raven, *Los filósofos presocráticos* (Madrid: Editorial Gredos, 1994).

²⁷ Cfr. Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985), 71.

²⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses* (París: Gallimard, 1966), 398.

acontecimientos, impulsos, tendencias y sentimientos. Perteneciente a la corriente literaria del post-boom e incardinado de pleno en la postmodernidad, Bolaño narra en *Los detectives salvajes* una odisea en la que los protagonistas ya no son paradigmas de una individualidad centralizada e inamovible. De hecho sus dos personajes principales no son señores de una isla sino poetas, que sin embargo conservan suficientes rasgos del héroe homérico para que éste sea todavía reconocible y por ello más evidente la transformación de su persona en la de Rimbaud.

Veamos pues, cuales son los rasgos intertextuales que hacen de Ulises Lima y Arturo Belano los representantes de una odisea postmoderna en la que Ulises se transforma en Rimbaud.²⁹

En primer lugar claramente los nombres de ambos protagonistas son referencias al héroe homérico (Ulises Lima) y al poeta simbolista (Arturo Belano – Arthur Rimbaud + Roberto Bolaño). En segundo lugar la estructura del relato bolañiano reproduce la forma de la epopeya homérica basada en tres partes bien diferenciadas: la telemaquía, en la que García Madero se introduce en el círculo de los realvisceralistas y encuentra en ellos una nueva familia, de la que los dos cabecillas son Lima y Belano. La parte central de los viajes, encuentros y despedidas, como Ulises en el Mediterráneo. Y finalmente el *nostos*, la vuelta a casa, que en el caso de la *Odisea* es el retorno geográfico a Ítaca, y en *Los detectives salvajes* es parodiado mediante un retorno geográfico y temporal al D.F. de 1976. Hay que añadir además que el tiempo narrado son veinte años, que se corresponden con las dos décadas que Ulises emplea en ir a la guerra de Troya y volver a Ítaca tras su periplo por el Mediterráneo.³⁰

Veamos ahora de qué manera Bolaño trabaja estos rasgos de su narración para hacer de ella una odisea postmoderna y sustituir la figura del héroe homérico, figura que ha perdido significatividad para la sociedad postmoderna, por la figura del poeta simbolista, que encarna fielmente los anhelos y las idiosincrasias del sujeto postmoderno, de tal manera que Bolaño concluye un mito sustituyéndolo por otro, pues como se ha visto el fin del mito no

²⁹ Explicito los rasgos más evidentes y dejo de lado para una consulta personal las referencias directas que por mor de espacio no puedo exponer en el cuerpo del trabajo. Las más evidentes se encuentran en Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 1998), 30, 143, 366 y 433.

³⁰ Como se ha visto al inicio de este trabajo es de suma importancia ver que la estructura del mito forma parte de su recepción y de su significatividad para reconocer en la estructura narrativa de la novela la base de la epopeya homérica y su potencial significativo. Cf. Blumenberg, “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos”, 28.

es posible, sino que éste se transforma hasta su irreconocibilidad para ser sustituido por nuevos mitos.

Ulises representa como señor de sus tierras el hombre como dominador del mundo y como soberano sobre sus súbditos. En contrapartida son figuras emblemáticas de las narraciones bolañianas el detective y el poeta.³¹ Mientras que Ulises es un conquistador, un guerrero, un soberano, y que consecuentemente está en el centro de la sociedad y en lo más alto de la pirámide social, y el uso de la fuerza y la violencia son atributos lógicos de su persona, en el caso de Lima y Belano nos encontramos con unas figuras que en la sociedad no juegan ningún rol determinante, ya que son poetas que desprecian el mercado literario (se oponen a Paz y a Neruda) y se dedican a buscar poetisas olvidadas y perdidas en el desierto de Sonora. La poesía es para ellos una forma de vida que va más allá de escribir poemas, como se ve en la parte central de la novela. Vida y poesía son indistinguibles. Además, “[l]a literatura no es inocente”,³² afirmación que atañe al posible carácter de discurso de poder que puede asumir el discurso literario y poético, y que es fundamental para entender también la vinculación de los dos protagonistas con el silencio poético rimbauldiano. Hemos pasado de una figura que representa el centro de poder a un dúo que rehúye la centralidad y el poder y se identifica con la periferia social.

El tema del viaje sufre también una importante transformación. Para Ulises era la vuelta a la patria, el centro vital representado por Ítaca, la base de su indestructible oposición a las tentaciones surgidas a lo largo de su odisea por el Mediterráneo. En su cosmovisión existe el orden, representado por su vuelta al hogar. En el mundo heredado de los proyectos fallidos de la ilustración y la modernidad ya no es posible el retorno al hogar como en el caso de la *Odisea*. ¿Qué puede hacer el hombre en este nuevo mundo? ¿Qué le espera al hombre que sabe que ya no hay retorno a casa posible? Por un lado, la transformación del viaje en búsqueda sin objeto, en vagabundeo sin rumbo; por otro, la desaparición. Este segundo aspecto será analizado con detenimiento en relación a la figura de Rimbaud. Como dice Susanne Hartwig “[e]l Ulises bolañiano es un hijo del siglo XX que sólo existe mientras viaja sin tener como centro y anclaje una patria. *Los detectives salvajes* es una novela de

³¹ Cfr. Adriana Castillo de Berchenko, “Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura. Filiación, poeticidad, intratextualidad”, en *Roberto Bolaño: una literatura infinita*, ed. Fernando Moreno (Poitiers: Université de Poitiers, 2005), 44.

³² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 151.

formación que no se cierra.”³³ La vuelta a la patria no es posible. El retorno al D.F. de 1976 es en el fondo un espejismo, ya que analizando con detenimiento esta parte, no son los protagonistas los que retornan al origen, sino la narración misma que, tras la desaparición de Belano en África, retorna al punto de partida, mostrando no el fin del viaje, sino retornando al inicio de la odisea de Lima y Belano³⁴. De este modo parodia Bolaño la circularidad del relato homérico y lo transforma en una vuelta a los orígenes ficticia y engañosa. Naturalmente el vagabundeo de Lima y Belano viene determinado también por la figura de Rimbaud, ya que los viajes, vagabundeos del poeta francés, así como la trinidad formada por juventud, poesía y revolución caracterizan el impulso viajero de los protagonistas de *Los detectives salvajes*.

En este punto podemos pasar al análisis de la figura y la producción del poeta simbolista para poder determinar posteriormente, cuales de sus cualidades y sus rasgos se encuentran en la narración bolañiana, y así poder centrar el análisis final del presente trabajo en la subjetividad expuesta en la novela de Bolaño y su tematización a través de la transformación de Ulises en Rimbaud.

Para algunos críticos el análisis y la tematización del silencio rimbauldiano así como de su vida en África es una falsificación de su relevancia para la historia de la literatura y una depreciación de su poesía.³⁵ Esta perspectiva yerra al negar la significación fundamental del gesto rimbauldiano. El silencio de Rimbaud describe su rechazo de la propia poesía, de tal forma que ese silencio tiene un efecto literario: “[...] el silencio no anula la obra; por el contrario, otorga retroactivamente un poder y una autoridad adicionales a aquello de lo que renegaron: el repudio de la obra se convierte en una nueva fuente de validez, en un certificado de indiscutible seriedad.”³⁶ El silencio y la desaparición del poeta francés son objeto necesario del análisis del poeta simbolista, ya que el motivo de su rechazo a seguir componiendo poemas no es una decisión tomada desde la vida, sino tomada desde su posición poética

³³ Susanne Hartwig, “Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño”, en: *Iberoamericana* 28 (2007): 68.

³⁴ La circularidad es uno de los elementos estructurantes fundamentales de la novela. Carmen de Mora, “La tradición apocalíptica en Bolaño: *Los detectives salvajes* y *Nocturno de Chile*”. En *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, eds. Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (Berlín: Peter Lang, 2010), 203–221.

³⁵ Véase a este respecto Etienne, “Le bruit que fait votre silence”, en *Parade sauvage* 2 (1985): 4, y Gabriel Bounoure, *Le silence de Rimbaud: petite contribution au mythe* (Paris: Fata Morgana, 1991), 27.

³⁶ Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía* (Barcelona: Anagrama, 2000), 74.

misma: para Rimbaud “[l]a literatura no es inocente” y por ello decide acabar con ella. El carácter exigente de Rimbaud respecto a sí mismo y a su obra es la causa primera de su silencio. La imposibilidad de la reconciliación entre la realidad y el ideal a través del verbo como instancia creadora de sentido y de perfección inmanente hace que Rimbaud sienta como imposible mantener su exigencia a la palabra poética. Rimbaud no podía ignorar lo que él demandaba a la poesía y se demandaba a sí mismo. Desde el momento en que vio que esas exigencias no podían ser satisfechas mediante la palabra poética decidió abandonar la escritura. El silencio rimbaldiano no es el olvido de la poesía, sino el reconocimiento que la reconciliación inmanente con el ideal solamente puede llevarse a cabo en la vida. Fundamental para el análisis del silencio y la desaparición del poeta francés es *Une saison en enfer*.³⁷ En este conjunto de poemas en prosa hace Rimbaud un balance de su propia producción. Es su veredicto sobre su propia poesía: “*La Saison* dit tout, précise Maurice Blanchot, c’est en ce sens qu’elle est écrite à la fin.”³⁸ Si bien es cierto que los poemas en prosa de las *Illuminations* se escribieron posteriormente a *Une saison*, no se trata de un retorno a la primera producción poética. Las *Illuminations* son la tentación de la poesía para un poeta que ya le ha dado la espalda a la literatura y se quiere dedicar de pleno a la vida. Los poemas últimos de Rimbaud son los últimos coletazos de una actividad moribunda, que en este último estadio de su desarrollo no pueden ofrecer ninguna relación con el mundo exterior y por lo tanto no ofrecen ninguna transitividad, sino que se encierran sobre sí mismos. Verstraëte ve como indicativo de esta falta de transitividad en la incapacidad de la poesía de captar el conocimiento del mundo, que se cuela en las líneas de las *Illuminations*: “Le poète a ainsi souvent recours au préfixe négatif «in» pour qualifier cet inconnu, signifiant par là l’impusissance des mots [...] Ces adjectifs [...] ne font que renvoyer à un «ailleurs», non dit parce qu’indicible.”³⁹ El poeta de *Une saison* ya no es el *vates* creador de un nuevo mundo a través de su palabra; ni tampoco el *voyant* que muestra al resto de mortales el mundo verdaderamente real y paradójicamente creado por él mismo. El poeta es incapaz de reconstruir el mundo o de crear uno nuevo. El yo lírico se reconoce como una instancia incapaz de tener efecto real en el mundo desde su posición en una realidad

³⁷ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, ed. André Guyaux (Paris: Gallimard, 2009), 243–280.

³⁸ Frédérique Toudoire-Surlapierre, “Les adieux de Rimbaud”, en *Parade sauvage* 21 (2006): 217.

³⁹ Daniel Verstraëte, *La chasse spirituelle d’Arthur Rimbaud: Les Illuminations* (Paris: CERF, 1980), 10.

autoreferencial e independiente, y en consecuencia, reconoce la dicotomía entre mundo y poesía y la imposibilidad de influencia sobre el mundo anunciada en la *Lettre du voyant*.⁴⁰ *Une saison* es una obra reflexiva en la que se trata la discrepancia entre vida y poesía. Ante la pregunta de la posibilidad de un fin a la crisis de los valores occidentales a través de la palabra poética el yo poético llega a la conclusión que la poesía no puede deshacerse de las ataduras del pasado, la tradición y la cultura, y que por lo tanto es incapaz de alcanzar la tan ansiada verdad.⁴¹ “Le tragique de cette œuvre, sensible dans *Délires II*, c’est aussi la conscience que l’expression nouvelle est une réplique de l’ancienne.”⁴² En esta parte, que es un comentario sarcástico de la producción previa del propio Rimbaud, se expresa esa imposibilidad tratando su poesía como “une de mes folies”⁴³ y en los verbos que introducen todo el comentario de sus experiencias como poeta: “je me vantais [...] j’aimais [...] je rêvais [...] j’inventai [...]”⁴⁴, para finalmente despedirse de ella situando la belleza no en la poesía misma, sino fuera de ella: “Cela c’est passé. Je sais aujourd’hui saluer la beauté.”⁴⁵ En la cuarta parte de *Mauvais sang* nos encontramos con un texto, en el que un yo desesperado reconoce la imposibilidad de huir de la tradición cristiana, así como de la carga moral de la tradición y la cultura: “On ne part pas – Reprenons les chemins d’ici, chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrance à mon côté, dès l’âge de raison [...] *De profundis domine*, suis-je bête!”⁴⁶ El silencio que resulta de la definitiva negación de la poesía es el resultado de la necesidad de verdad, que es de hecho inalcanzable mediante la palabra poética: “Connais-je encore la nature? me connais je? *Plus de mots*. J’ensevelis les morts dans mon ventre.”⁴⁷ Con *Une saison* se anuncia, pues, no sólo la crítica cáustica de la producción previa, sino además el fin de cualquier tipo de poesía posterior: “Quelles que soient les dates «réelles» d’écriture de ces recueils poétiques, Rimbaud destitue, dans *Une saison en enfer*, la poésie tant qu’avenir potentiel: il cherche à

⁴⁰ Cfr. Rimbaud, “Lettre du voyant”, *Œuvres complètes*, 339–341.

⁴¹ Tanto para Baudelaire como para Rimbaud es fundamental un “[...] besoin tout aussi irrépressible, celui de savoir ce qui vaut vraiment, d’en finir avec l’illusoire: un besoin de vérité.” Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud* (Paris: Editions du seuil, 2009), 17.

⁴² Danielle Bandelier, *Se dire et se taire: L’écriture d’Une saison en enfer d’Arthur Rimbaud* (Neuchâtel: Baccinière, 1988), 11.

⁴³ Rimbaud, “Délires II – Alchimie du verbe”, *Œuvres complètes*, 263.

⁴⁴ Rimbaud, “Délires II – Alchimie du verbe”, *Œuvres complètes*, 263.

⁴⁵ Rimbaud, “Délires II – Alchimie du verbe”, *Œuvres complètes*, 269.

⁴⁶ Rimbaud, “Mauvais sang”, *Œuvres complètes*, 249.

⁴⁷ Rimbaud, “Mauvais sang”, *Œuvres complètes*, 251.

se défaire non seulement temps d'avant, mais aussi de l'écriture qui lui est inhérente."⁴⁸ En el momento en que Rimbaud ve imposible la reconciliación con el ideal en la inmanencia, ve en la poesía un discurso más entre muchos, que promete el ideal pero es incapaz de aprehenderlo y realizarlo. Ante este descubrimiento sólo le queda a Rimbaud una opción: el silencio. Ya en *Matin* reconoce el yo lírico: "N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, – trop de chance! [...] Moi, je ne puis plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. *Je ne sais plus parler!*"⁴⁹ El yo lírico ya no sabe, ya no puede hablar, puesto que el paraíso perdido de la juventud es irrecuperable y sólo existen promesas de un más allá que nunca se ven cumplidas. Es por ello que el poeta decide en *Adieu* volver a la tierra, al suelo, ya que sólo la vida puede realizar las ansias de verdad: "Moi! Moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à êtreindre! Paysan!"⁵⁰ La vida misma es la máxima aspiración del hombre, y el regreso a ésta permite que el yo lírico cante victoria: "la victoire m'est acquise..."⁵¹ El reconocimiento de la imposibilidad de salvación mediante cualquier tipo de discurso (religioso, filosófico, poético) conlleva el reconocimiento de la vida misma como forma de unión de la realidad, la verdad y el yo: "et il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps*."⁵² Sólo en la vida, en la vuelta a la tierra y al mundo es posible alcanzar la verdad física y espiritual. El silencio y la desaparición del poeta simbolista tienen, pues, múltiples facetas, ya que por un lado

[c]e silence dit *non* à la banalité humaine environnante, il dit *oui* à la splendeur cosmique. Mais très vite l'adolescent apercevra cette singularité qui fait de lui un étranger perdu dans un bonheur incompréhensible. Il prend conscience de sa force, de sa gloire, de ses possibles. Alors viendra le silence cruel du fils du soleil, du voleur de feu, de l'initié, du révolté. Ce sera cette fois le silence négateur, le silence démoniaque une rage taciturne de destruction.⁵³

Y por otro

[l]e silence de Rimbaud est fait de plusieurs silences. Silence d'acceptation et silence de refus. Silence de participation extasiée et silence de négation

démoniaque. Silence de violences guerrières et silence pacifique "des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie". Silence des exterminations barbares et silence heureux de l'humanité fraternelle, réconciliée avec le monde. Silence halluciné devant la parade sauvage des apparences et silence mystique de "l'univers sans images".⁵⁴

Es este "univers sans images", un universo sin centro neurálgico organizador y limitador, el que solamente a través de la experiencia vital propia se puede alcanzar:

[...] il a rejeté l'illusion d'une littérature qui cesserait d'être littérature pour devenir la vraie vie. Mais vivre vraiment, ne serait-ce pas construire sa vie comme un poème? [...] Nier la vie en la vivant parmi les hommes, au niveau du langage commun. La condition la plus secrète est d'enfouir sa singularité dans la forme la plus triviale de l'action. La parfaite solitude est celle de l'homme qui, sachant qu'il n'est pas du monde, se condamne à n'écrire plus que des relevés de factures ou des états de liquidation.⁵⁵

La decisión de Rimbaud de silenciar la poesía y desaparecer la vida no es en ningún caso una negación de la vida, sino su máxima afirmación, la afirmación de la vida vivida como "liberté libre". Es importante constatar que el objetivo de Rimbaud no era la creación de un mundo trascendente basado en la poesía, como pueden serlo la religión o los discursos filosóficos. El objetivo último de Rimbaud era la transformación de nuestro mundo mediante la poesía. De algún modo la poesía rimbaldiana sigue siendo válida pese al posterior silencio, ya que el objetivo de aquélla era conseguir la verdad en la vida. La dificultad radicaba en que finalmente esa transformación, el *je est un autre*, no se puede conseguir mediante la poesía, sino mediante la experimentación vital. La poesía puede anunciar el fin de la subjetividad estática, la necesidad del fin de la tradición y la sumisión a postulados trascendentes y religiosos, pero no puede alcanzar su realización. Sólo la vida muestra el camino a la verdad y la realización del ideal en la inmanencia; pero no la vida aburguesada de la provincia francesa o de la capital, ya que esa vida sería cómplice con el poder: la vida organizada, común, rutinaria sería la muerte en vida. La verdadera vida tiene "[u]n besoin de disparaître – un besoin de rompre avec le discours ..." ⁵⁶ Para romper con los discursos de poder, para vivir la vida de primera mano y acercarse así a la verdad era necesaria una *déterritorialisation*: la desaparición en el desierto africano.

⁴⁸ Toudoire-Surlapierre, "Les adieux de Rimbaud", 229.

⁴⁹ Rimbaud, "Matin", *Œuvres complètes*, 277.

⁵⁰ Rimbaud, "Adieu", *Œuvres complètes*, 279.

⁵¹ Rimbaud, "Adieu", *Œuvres complètes*, 280.

⁵² Rimbaud, "Adieu", *Œuvres complètes*, 280.

⁵³ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 34.

⁵⁴ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 38.

⁵⁵ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 42.

⁵⁶ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 39.

Finalmente, tras la exposición de las figuras de Ulises y de Rimbaud podemos establecer las oposiciones entre ambas y esclarecer su papel simbólico en el desarrollo de la novela de Bolaño.

Claramente a la subjetividad moderna basada en una identidad inamovible, estable, centrada y representada paradigmáticamente en la figura de Ulises se le opone la expuesta en la poesía y vida de Rimbaud: una subjetividad experimentativa, en constante búsqueda, sin miedo al cambio y que no tiene un centro definido. Esta subjetividad rimbauldiana se corresponde con la subjetividad del mundo postmoderno: volátil, sin esencia clara y que se desarrolla mediante la búsqueda constante. Esta nueva subjetividad se sabe finita, contingente y duda de sí misma y del mundo. La identidad no es una esencia dada y centrada, sino que es una tarea personal. Para esta nueva subjetividad el yo es la “innerste Position des Mythos”⁵⁷ y la identidad es la “Urform der Ideologie”.⁵⁸ Para liberarse de estos corsés son necesarios valor y renuncia:

Es ist der Verzicht darauf, das Maß aller Dinge zu sein, was das Subjekt den Sinn seiner Existenz entdecken lässt: In seiner Kontingenz von der Welt zwar im Stich gelassen und mißachtet zu werden, zugleich aber diese Welt als das zu wissen und zu entdecken, was ohne seinen Verzicht und den aller auf deren Subjektivitäten nicht sein könnte.⁵⁹

El sujeto como ser que renuncia a ser el centro del mundo, el sujeto como ser que se sabe frágil, voluble, sin brújula, que tiene que hacer de su vida un punto de partida para la experimentación vital pues la trascendencia ya no es garante de sentido y la inmanencia no forma un todo organizado y congruente, es el sujeto que puebla la literatura postmoderna y del que Lima y Belano son ejemplos paradigmáticos.

En Bolaño hay una clara “[...] voluntad de no querer otorgar al sujeto una coherencia de la que carece, de no querer estructurarlo desde un logos impuesto ...”⁶⁰, de tal modo que Lima y Belano encarnan el sujeto postmoderno, para el que toda trascendencia ha perdido valor y que incluso la inmanencia no ofrece garantías suficientes para el establecimiento de coordenadas sobre las que construir una orientación vital. Este hecho se explicita en la búsqueda

⁵⁷ Adorno, *Prismen*, 342.

⁵⁸ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik: Jargon der Eigentlichkeit* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003), 149.

⁵⁹ Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001), 306.

⁶⁰ Dunia Gras, “Roberto Bolaño y la obra total”, en *Jornadas homenaje a Roberto Bolaño*, eds. Celona Manzoni et al. (Barcelona: ICCI Casa Amèrica a Catalunya, 2005), 82.

sin objeto, el viaje sin fin y el vagabundeo. Para ambos es la vida un experimento mediante el cual se autoafirman sin entregarse a los mecanismos de poder de la sociedad o del mundo literario. Su vida es la vida en la periferia. Es por ello que corren constantemente el peligro de desaparecer. De hecho, esa desaparición no es un peligro, sino que es, como se expondrá al final de este trabajo, la consecuencia buscada de las premisas existenciales que heredan de Rimbaud: la libertad de la propia existencia y la independencia de los mecanismos de poder como instancias únicas dadoras de sentido. Su modelo es la *liberté libre* de Rimbaud. La relación intertextual de la novela de Bolaño con Ulises y la *Odisea* ha sido expuesta anteriormente. Veamos ahora cómo se articula la figura y la poesía de Rimbaud en la novela, de tal manera que se puede considerar *Los detectives salvajes* como una odisea postmoderna cuyo protagonista final es una subjetividad de raigambre rimbauldiana.

La identidad es un tema recurrente en toda la novela. En un pasaje dice García Madero sobre Lima y Belano: “Me parecieron conocidos e intenté penetrar la oscuridad que los envolvía y descifrar sus rostros. Fue en vano.”⁶¹ Las dos figuras principales se presentan pues como indescifrables, son un acertijo. De hecho, el acertijo se mantiene hasta el final, ya que de Ulises Lima se dan diversas versiones de su vida: “Según algunos se había vuelto alcohólico y drogadicto. Un tipo violento al que rehuían sus amigos más cercanos. Según otros se había casado y se dedicaba a su familia a tiempo completo. Todo era vago y lamentable.”⁶² No es posible hacerse una idea coherente del personaje. La identidad de los protagonistas no define su ser o su vida. Su identidad es más bien la novela, la exposición de sus vagabundeos. Es importante resaltar que son dos los protagonistas, deshaciendo también la imagen del único protagonista como sujeto que carga con el significado de la narración. Para Grinor Rojo son ambas figuras dos caras de un ser que se ha dividido.⁶³ En mi opinión, sin embargo, no se trata de dos caras opuestas sino de dos representaciones de una misma tendencia: la desaparición. La importancia de esta tendencia se hace evidente cuando Arturo Belano se convierte en la auténtica figura principal, pues por una parte su nombre es el alter ego del autor y del poeta francés (Arturo-Arthur + Bolaño-Belano) y por otra desaparece al fin cronológico de la novela en África. De hecho, la desaparición es un *leitmotiv* durante toda la novela. La representante del realvisceralismo

⁶¹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 27.

⁶² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 457.

⁶³ Cfr. Grinor Rojo, “Sobre *Los detectives salvajes*”, en *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, ed. Patricia Espinosa H. (Santiago: Frasis, 2003).

de los años 20, Cesárea Tinajero, desapareció en el desierto de Sonora tras la publicación de su único poema conocido y nadie supo más de ella, hasta que Lima y Belano la encuentran tras mucho esfuerzo en un pueblo de Sonora. García Madero desaparece asimismo de dos maneras distintas. En primer lugar desaparece del mundo literario al no ser conocido por un crítico literario especializado en los realvisceralistas: “¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que no perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será.”⁶⁴ No existe como representante del realvisceralismo. En segundo lugar desaparece al quedarse junto con Lupe en la vivienda de Cesárea y no volver al D.F. Los amigos, los familiares y la familia no saben nunca más nada de él. De hecho es García Madero la única figura que es capaz de desaparecer absolutamente: literaria y personalmente deja de existir para el resto. La desaparición es el proyecto existencial de Lima y Belano. Mientras que Ulises quiere hacerse un nombre para la posteridad mediante sus heroicidades y aventuras,⁶⁵ los dos protagonistas de la novela de Bolaño encarnan el signo contrario a través de la transparencia y la desaparición efectiva: “Nadie sabe dónde está. Él y Ulises han desaparecido”⁶⁶, “Ulises y Belano a veces desaparecían del DF. A algunos eso les parecía mal.”⁶⁷ Cuando Mary Watson explica su encuentro con Belano en Castelldefels dice “Hablabla [...] de un amigo [Lima] que había desaparecido en el Rosellón.”⁶⁸ Ulises Lima desaparece en Nicaragua durante un congreso de escritores mexicanos.⁶⁹ Incluso estando presentes son seres que no se perciben, invisibles: “Yo, la verdad, no lo veía, lo escuchaba, daba un paso, sacaba un libro, lo volvía a poner, ¡Yo escuchaba el ruido que hacía su dedo recorriendo los lomos de mis libros! Pero no lo veía.”⁷⁰, “[...] y lo peor de todo fue que nos lo dijo a Daniel y a mí, pero con Ulises al lado, sentado en su sitio de la mesa, escuchando como si fuera el hombre invisible ...”⁷¹ El motivo para esta tendencia a la desaparición es que “era su manera de hacer

⁶⁴ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 551.

⁶⁵ Véase el canto V versos 300–313 de la *Odisea*, en el que Ulises, ante la posibilidad de morir en medio del mar, sin la gloria de la muerte en la batalla, dice que ésta sería “la muerte más triste”, la muerte anónima y sin recuerdo para la posteridad.

⁶⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 101.

⁶⁷ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 185.

⁶⁸ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 255.

⁶⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 334 y siguientes.

⁷⁰ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 241.

⁷¹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 290.

política.”⁷² El pensamiento simbolizado por Ulises reduce, anula y liquida las potencialidades del individuo. Solamente la desaparición o en su defecto la invisibilidad permiten oponerse a los mecanismos de poder que rigen un mundo ordenado según los parámetros representados en la subjetividad estable del héroe homérico. La desaparición es pues una forma de alejarse del sujeto encarnado por Ulises, ya que los personajes que desaparecen son aquellos que encarnan el papel que le tocaría representar al héroe homérico. De este modo se socava y derroca el símbolo del pensamiento moderno, exponiéndose así una forma de escapar de la dialéctica de la modernidad y el fin mismo del paradigma moderno. Rimbaud sustituye a Ulises y deviene el mito de la postmodernidad. El poeta simbolista es nombrado en dos pasajes de manera explícita. Primero cuando Lima recita y comenta el poema *Le cœur du pitre*.⁷³ En segundo lugar, y de manera significativa, cuando Jacobo Urenda explica su encuentro con Belano en África:

Por un lado saqué la conclusión de que la vida no le importaba nada, de que había conseguido el trabajo para tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal, una imbecilidad de ese estilo, ya se sabe que mi generación leyó a Marx y Rimbaud hasta que se le revolieron las tripas ...⁷⁴

De hecho, el encuentro entre Urenda y Belano es el testimonio de la definitiva encarnación simbólica del espíritu de Rimbaud en la figura de Belano, ya que Belano desaparece después de ese encuentro en la jungla africana. La novela ofrece, además, numerosas referencias intertextuales tanto a la vida como a la poesía de Rimbaud. No voy a distinguir entre ellas, puesto que para la recepción que expone la novela son indistinguibles. Como se ha dicho la invisibilidad es una forma más que tiene la desaparición de tematizarse. Esa misma invisibilidad aparece también en *Une saison*: “Au matin j’avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j’ai rencontrés *ne m’ont peut-être pas vu*.”⁷⁵ La presencia del yo lírico del poema de Rimbaud o de los protagonistas de *Los detectives salvajes* no implica su perceptibilidad. El motivo lo encontramos en otro pasaje de *Une saison*: “La vraie vie est absente.”⁷⁶ La auténtica realidad no es la presencia, sino que se encuentra oculta. Con respecto a las dos figuras principales de la novela de Bolaño nos encontramos

⁷² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 321.

⁷³ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 154.

⁷⁴ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 528.

⁷⁵ Rimbaud, “Mauvais sang”, *Œuvres complètes*, 250.

⁷⁶ Rimbaud, “Délires I – Vierge folle”, *Œuvres complètes*, 260.

con una característica ausencia: aun cuando todo el grupo de realvisceralistas gira en torno a Lima y Belano, éstos aparecen en contadas ocasiones en el centro de las escenas relatadas por García Madero. Lima y Belano aparecen poco en la acción relatada, encontrándose siempre fuera de campo, desaparecidos y de camino a algún sitio impreciso, traficando con drogas, buscando el rastro de una poetisa desaparecida. Sin embargo ellos son el centro gravitacional del grupo. Esta ausencia se hace más explícita en la segunda parte: “[...] y ellos bebían nuestros licores, comían nuestras viandas, pero de una manera [...] ausente, tal vez, de una manera fría, como si estuvieran pero no estuvieran, ...”⁷⁷ La evasión del centro de atención, la desaparición como forma real de ser, de estar en el mundo, es la forma que tienen Lima y Belano de poner en práctica el verso de Rimbaud

J’ai eu raison dans tous mes dédains: puisque je m’évade!
Je m’évade!
Je m’explique.⁷⁸

La auténtica explicación del mundo, el auténtico desarrollo de las capacidades personales es solamente posible si se huye del mundo y se desaparece. La autoafirmación, la libertad incondicional y realmente libre es solamente posible en la medida en que se desaparece. Comentando el verso del poema *Le voyage* de Baudelaire “Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui” dice Bolaño: “O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores ...”⁷⁹ Exponiendo de este modo como correlativa a la vida la dialéctica del señor y el esclavo, la misma que se simboliza en la escena de las sirenas de la epopeya homérica. Solamente huyendo, haciéndose imperceptible, viviendo al margen de la sociedad, sin participación en el mundo literario, desapareciendo para la Historia, se puede escapar al mecanismo de ejercicio de poder y dominio simbolizado por Ulises. El deseo de Rimbaud de “[n]e pas porter au monde mes degoûts et mes trahisons”⁸⁰ lo encontramos también en Lima y Belano. El único camino que nos permite alcanzar la subjetividad no cosificada, la subjetividad no reducida a la identidad consigo misma, es la ausencia del mundo, la desaparición. Sólo el hombre desaparecido es el hombre realmente libre: “Que voulez-vous,

⁷⁷ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 329.

⁷⁸ Rimbaud, “L’impossible”, *Œuvres complètes*, 271.

⁷⁹ Roberto Bolaño, “Literatura + enfermedad: enfermedad”, en *El gaucha insufrible* (Barcelona: Anagrama, 2009), 151.

⁸⁰ Rimbaud, “Mauvais sang”, *Œuvres complètes*, 249.

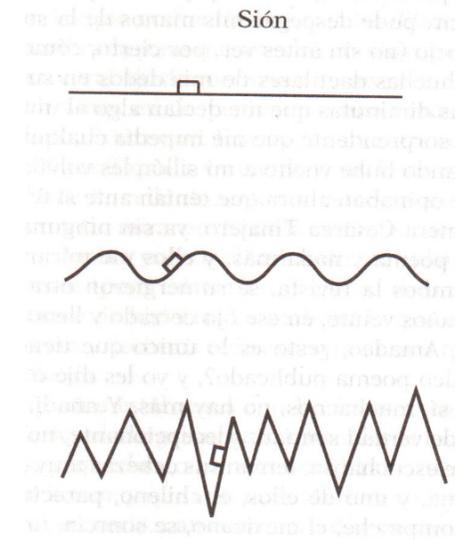


Figura 1: “Sión”, en: Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 1998), 400.

je m’entête affreusement à adorer la liberté libre ...”⁸¹ Esta libertad toma la forma del viaje, del vagabundeo y de la navegación. Y aquí encontramos otra referencia intertextual a Rimbaud. El poema de Cesárea Tinajero se titula “Sión” (véase la figura 1). Este título es interpretado por Lima y Belano como navega[sión]. Para ellos el poema presenta un barco que navega en el mar independientemente del estado de la mar. *Navigare necesse est*.

Esta interpretación del poema nos remite a un dibujo de Rimbaud, en la que él mismo está sentado en un bote bajo el que se lee “Navigation” (véase la figura 2): Para Rimbaud y para Lima/Belano la vida es navegar, vagabundear. El nomadismo de ambas figuras llevará a que finalmente tanto Rimbaud como Belano terminen sus días en África, desde donde el poeta simbolista escribió a su familia la siguiente carta:

[...] du moment que je gagne ma vie ici, et puisque chaque homme est esclave de cette fatalité misérable, autant ici qu’ailleurs, mieux vaut même ici qu’ailleurs où je suis inconnu ou bien où l’on m’a oublié complètement et où j’aurais à recommencer!⁸²

⁸¹ Carta a Georges Izambard, Charleville, 2 Nov. 1870, en Rimbaud, *Œuvres complètes*, 337.

⁸² Carta a la familia, 10 de septiembre de 1884, en Rimbaud, *Œuvres complètes*, 552.



Figura 2: "Navigation", de Arthur Rimbaud, en *Album Rimbaud*, ed. Henri Matarasso y Pierre Petitfils (Paris: Gallimard, 1967), 17.

Tal vez sea García Madero el auténtico rimbauldiano de la novela, desapareciendo de manera absoluta. Sin embargo el paralelismo se establece entre Rimbaud y Belano, ya que ambos acaban desapareciendo a los ojos del mundo (y en el caso de Belano efectivamente) en África. Allí es donde acaban las ansias de libertad e independencia absolutas de ambas figuras. Solamente la vida, no la poesía, era capaz de realizar el ideal. Y solamente una vida de renuncia es capaz de huir de los mecanismos de poder y sumisión basados en la racionalidad moderna. Esa renuncia se realiza en Rimbaud y en Belano mediante "[u]n besoin de disparaître – un besoin de rompre avec le discours ..."⁸³ Belano es la reencarnación de Rimbaud el vagabundo y el nómada que desaparece en África. Belano es el "[f]ascinante héroe postmoderno ..., liberado de los estándares modernos de adscripción a una[...] identidad, ..."⁸⁴ Solamente una figura capaz de realizar el deseo de Rimbaud y capaz de incorporar a su práctica vital el modelo existencial rimbauldiano puede sustituir a Ulises. Solamente un personaje cuyo deseo es no caer en la maquinaria de la vida rutinaria, aburguesada y productiva puede acabar con la figura paradigmática de la modernidad. El centro de la novela lo forma un espacio vacío,

⁸³ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 39.

⁸⁴ Díaz Torres, *Crítica de la razón moderna*, 266.

una instancia desaparecida: Rimbaud. La invisibilidad y la desaparición son la consecuencia de la experimentación consigo mismo, con la propia vida, que es a su vez la consecuencia de la pérdida de trascendencia y de confianza en los parámetros de la modernidad como garantes de sentido. Con Rimbaud/Belano se realiza en el centro de la novela un nuevo paradigma de la subjetividad, para la que la identidad es un correlato de los discursos de poder del pensamiento moderno. Que Ulises devenga Rimbaud realiza las necesidades de una nueva subjetividad por parte de la mentalidad postmoderna. Contra la imagen de identidad de la *Odissea* la novela de Bolaño tematiza una nueva subjetividad para la que no es el ser sino el devenir la base de la existencia. Vagabundear, viajar, desaparecer. La nueva subjetividad no necesita la razón, sino la total entrega de la propia existencia y esencia, es libertad y valentía al unísono. *Je est un autre*.⁸⁵ Al mito moderno de Ulises le ha sucedido el mito postmoderno de Rimbaud.

⁸⁵ Carta a Georges Izambard, 13 de Mayo de 1871, en Rimbaud, *Œuvres complètes*, 340.

Zur Politik der Intertextualität in Roberto Bolaños *Estrella Distante*

Samir Sellami (Berlin)

ZUSAMMENFASSUNG: Am Beispiel von Bolaños 1996 erschienenem Kurzroman *Estrella Distante* untersucht der Beitrag die spezifische Logik der Intertextualität in Bolaños Poetik. Seine implizite Logik der Intertextualität entwickelt sich dabei nicht im luftleeren Raum, sondern im Kontrastverhältnis zu der erzählten Poetik des Protagonisten Carlos Wieder. Dessen formal progressive, aber politisch reaktionär motivierte Poetik deckt die fundamentale Ambivalenz avantgardistischer Poetiken auf und führt zur gegensätzlichen Affirmation einer metabolischen Intertextualität, die den körperlichen und gelebten Kontakt mit dem Literarischen in den Vordergrund stellt. In dieser Konstellation wird *Estrella Distante* lesbar als poetischer Widerstand und literarische Vergeltung an der historischen Wirklichkeit.

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; *Estrella Distante*; Intertextualität

Es scheint, als wäre mit Roberto Bolaño zum zweiten Mal nach Georges Perec ein Autor angetreten, die gesamte Literaturgeschichte in einem einzigen Werk zu wiederholen. „On va se rendre bientôt compte que Georges Perec a tout lu“,¹ heißt es in einem Interview mit dem französischen Oulipisten, und selbst wenn es sich dabei um eine Übertreibung handelt, so doch vielleicht um eine gerechtfertigte. Auch die Bolaño-Lektüre hinterlässt einen solchen phantastischen Eindruck, man habe es hier mit Texten zu tun, die sich als größtenwahnsinnige Diagramme der gesamten Literaturgeschichte artikulieren. Die exzessive, hochfrequente, überfrachtende Bevölkerung der Texte mit Autorennamen, literarischen Anekdoten, literaturwissenschaftlichen Fachtermini, ästhetischen Klassifikationen und sonstigen literaturbezogenen Anspielungen wird jeder Leser ohne Weiteres bemerkt haben. Entsprechend hoch ist die Quote der Forschungsbeiträge zur Intertextualität in Bolaños Werk, übertroffen vielleicht nur von der Vielzahl an Untersuchungen zu Verbrechen, Gewalt und zur Konzeption des Bösen in seiner Poetik. Die

¹ Zit. nach Bernard Magné, „Pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne“, in *Texte(s) et Intertexte(s)*, hrsg. von Eric Le Calvez und Marie-Claude Canova-Green (Amsterdam: Rodopi, 1997), 71–95, hier: 71.

meisten Analysen starten bei einer konkreten Textstelle, die nicht selten einen explizit markierten Autornamen enthält, und versuchen dann die spezifische Dynamik von Ähnlichkeit, Kontrast und Verfremdung herauszuarbeiten, die Bolaños Text an seine Intertexte bindet.

Gegen diese durchaus berechtigte Tendenz habe ich mich für eine alternative Herangehensweise entschieden, die anstelle der vergleichenden Interpretation versucht, die Logik der intertextuellen und metaliterarischen Transaktionen in Bolaños Werk zu rekonstruieren. Als exemplarischer Text dient mir dabei der 1996 erschienene Roman *Estrella Distante*, die Geschichte des fiktiven chilenischen Militärfliegers Alberto Ruiz-Tagle alias Carlos Wieder, der in den Tagen der Machtergreifung Pinochets als avantgardistischer Erneuerer der Poesie und faschistischer Killer im Selbstauftrag in Szene tritt. Die Beschränkung auf einen einzelnen Text mag angesichts des exemplarischen Anspruchs für das Gesamtwerk problematisch erscheinen, ist aber darin begründet, dass sich die Logik der Intertextualität bei Bolaño immer auch im Zusammenspiel der eigenen Poetik mit den imaginären und fiktiven Poetiken entwickelt, die in die Romanhandlung eingebettet sind.

Wie der Prolog zum Roman offenlegt, ist *Estrella Distante* eine Ausarbeitung der im letzten Kapitel „allzu skizzenhaft“² erzählten Geschichte des chilenischen Oberstleutnants Ramírez Hoffmann aus Bolaños fulminantem Anthologie-Roman *La Literatura Nazi en América*³. Schon dieser durch Kursivdruck vom Rest des Textes sichtbar abgesetzte Prolog führt in eine extrem vertrackte Konstellation von Erzählern ein, die allesamt an der Rekonstruktion dieser eigenartigen Geschichte beteiligt sind. Da ist zum einen Bolaño, der Erzähler des letzten Kapitels von *La Literatura Nazi en América*, der aber hier vorgibt, die Geschichte über Ramírez Hoffmann von seinem Freund, „mi compatriota, Arturo B“⁴, erfahren zu haben, obwohl Bolaño in dieser ersten Fassung selbst als handelnde Figur auftritt. Dieser Arturo B, eine Fassung des notorischen fiktionalen Stellvertreters Bolaños, Arturo Belano, ist aber mit dem Ergebnis der Erzählung nicht zufrieden, sodass sich die Notwendigkeit einer ausführlicheren Version ergibt, die Bolaño und Arturo B nun gemeinsam in Bolaños Haus in Blanes komponieren. Diese ausführliche Version ist

² Roberto Bolaño, *Estrella Distante* (Barcelona: Anagrama, 1996), 11.

³ Vgl. Roberto Bolaño, *La Literatura Nazi en América* (Barcelona: Seix Barral, 1996), 179–204. Die aus Gründen der besseren Lesbarkeit hier und im Folgenden sporadisch auftauchenden deutschen Übersetzungen der Originalzitate stammen von mir.

⁴ Bolaño, *Estrella Distante*, 11.

der Roman „que el lector tiene ahora ante sí“⁵: *Estrella Distante*. Im Lauf der Lektüre verfestigt sich allerdings der frühe Eindruck, dass der eigentliche oder zumindest ein entscheidender Erzähler des Romans Bibiano O’Ryan ist, der sich auf die obsessive Suche nach bio-bibliographischem Material Carlos Wieder begibt und Arturo B einen Großteil der Handlung durch Berichte in Briefen und Postkarten mitteilt. Als stiftete dies nicht schon genug Verwirrung über den eigentlichen Erzähler des Romans erfahren wir von Bibiano zudem, dass er an einem Buchprojekt arbeitet, das in verblüffender Weise *La Literatura Nazi en América* ähnelt und später unter dem Titel *El nuevo retorno de los brujos*⁶ veröffentlicht wird.

Schließlich tritt zu den drei Erzählern Bolaño, Arturo B und Bibiano gegen Ende des Romans eine vierte an der Rekonstruktion der Geschichte beteiligte Figur hinzu: Abel Romero, ehemaliger Star-Polizist unter Salvador Allende, im Auftrag eines unbekanntenen Auftraggebers auf der Spur Wieder, macht diesen in Europa ausfindig, ausgerechnet in Blanes, wo er unter falschem Namen lebt, nachdem er in faschistischen, nationalistischen und militaristischen Zeitschriften und Fanzines ein paar qualitativ hochwertige Gedichte produziert hat und als zweiter Kameramann von Pornofilmen unter dem Pseudonym R.P. English in Erscheinung getreten ist. Auf die Spitze getrieben wird dieses metaleptische Spiel von ineinander verschränkten Erzählerfiguren durch den letzten Satz des Prologs: „Mi [= Bolaño] función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él [= Arturo B] y con el fantasma cada vez más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos.“⁷

Der Prolog gibt die Leserichtung vor, die ich verfolgen will, um der intertextuellen Struktur in *Estrella Distante* auf die Spur zu kommen. Mindestens fünf Figuren sind demnach an der Rekonstruktion des Falls Carlos Wieder entscheidend beteiligt: Bolaño, Arturo B, Bibiano O’Ryan, Abel Romero und nicht zuletzt *der immer lebendigere Geist Pierre Menards*. Kein monologischer Bericht, sondern die dialogische Orchestrierung dieser fünf Erzählerstimmen bringt die Geschichte hervor. Und diese besteht in der Hauptsache aus der erzählerischen Darstellung einer politisch reaktionär motivierten Poetik und Ästhetik, die ihre Energie in eminenter Weise aus Prozessen der Intertextualität schöpft. Um der Intertextualität bei Bolaño auf die Schliche

⁵ Bolaño, *Estrella Distante*, 11.

⁶ Vgl. Bolaño, *Estrella Distante*, 117.

⁷ Bolaño, *Estrella Distante*, 11.

zu kommen, werde ich folglich mit der Rekonstruktion von Carlos Wieders Werk beginnen müssen.

Ambivalente Avantgarden

Wieders schmales Gesamtwerk lässt sich anhand seiner Biographie in zwei Werkphasen unterteilen, von denen die erste in Chile, die zweite in Europa entsteht. Das chilenische Werk baut sich um zwei komplementäre poetische Ereignisse auf: zum einen die „escritura aérea“⁸, mit dem Flugzeug in den Himmel geschriebene Avantgarde-Gedichte, und zum zweiten die privat organisierte Ausstellung von Fotografien privater Säuberungsaktionen – ohne Auftraggeber ausgeführte Morden an Frauen, von denen die meisten Dichterinnen sind. Dieser zweite Teil seines revolutionären künstlerischen Projekts scheint selbst den faschistischen Autoritäten zu viel des Guten und zwingt ihn schließlich, das Land zu verlassen. Das darauffolgende Werk in Europa umfasst schwierig auffindbare Texte unterschiedlicher Gattungen und andere ästhetische Objekte, die mit wechselnden Pseudonymen signiert sind, in extrem peripheren Publikationsorganen erscheinen oder ganz unveröffentlicht bleiben: Gedichte, Dramen, Essays, Manifeste, Literaturkritik, literarische Happenings, Performances, visuelle Poesie, Computerspiele.

Um den ironischen Auftakt von Borges' *Pierre Menard*⁹ aufzunehmen, könnte man sagen, dass sich das *sichtbare Werk* Wieders auf die Fliegergedichte beschränkt, während die Fotoausstellung bereits den Übergang zum schwieriger sichtbaren Untergrundteil des Werkes markiert. Das Spektrum der Wahrnehmbarkeit des Gesamtwerks erstreckt sich über die ganze ontologische Breite: Ein Teil des Werks, die *escritura aérea*, ist für alle Beteiligten unzweifelhaft verbürgt, ein anderer, die makabre Fotoausstellung, nur durch fragwürdige Zeugenaussagen und Erinnerungen zugänglich, ein weiterer verbirgt sich im Halbschatten, den die Pseudonyme, Verschleierungstaktiken und die extreme Peripherie der Publikationsorgane auf das dokumentierte Werk Wieders werfen. Dazu kommt die Ungewissheit der Autorschaft, die letztlich nicht hundertprozentig nachgewiesen, sondern lediglich in philologischen Wahrscheinlichkeitsschlüssen approximativ ermittelt werden kann. Und schließlich ist die Existenz weiterer poetischer

⁸ Bolaño, *Estrella Distante*, 41.

⁹ Jorge Luis Borges, *Ficcionario: una antología de sus textos*, hrsg. von Emir Rodríguez Monegal (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1985), 129–136, hier 129: „La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración.“

Erzeugnisse Wieders, die letztlich völlig unentdeckt bleiben nicht nur möglich, sondern sogar höchst wahrscheinlich.

Ungeachtet dieser getrübbten Sichtverhältnisse erscheint das ganze literarische Projekt Wieders als Einheit. Von Beginn an wird es unmissverständlich als Wiederholung der europäischen Avantgarden in dem verschärften politischen Kontext Lateinamerikas imaginiert. Schon bevor Wieder als Dichter in Erscheinung tritt, ist von der „neuen Poesie“ die Rede, die er nicht „schreiben“, sondern „machen“¹⁰ wird. Diese typisch avantgardistischen Züge, die Beschwörung der Tabula Rasa, der Übergang vom Schreiben zum Tun, die Passage vom Text zum Akt, die Transposition der Literatur ins Leben wird am Anfang des zweiten Kapitels wieder aufgenommen, wo der vorübergehende Gefangene Arturo B Zeuge des „primer acto poético de Carlos Wieder“¹¹ wird. An die Ästhetik des Aktes gekoppelt ist jene faschistische „Verhaltenslehre der Kälte“¹², die Wieders Habitus schon in den Jahren vor dem Putsch vorausahnen lässt und die er im Roman in einem Zeitungsinterview offenlegt. Gemäß Arturo B tritt der in Chile immer populärer werdende Wieder dort mit „seguridad“, „audacia“ und „autoridad“ auf, sein Diskurs gibt sich futuristisch, voller Neologismen, gewollt plump und harsch und wird dabei nicht ohne Bewunderung von Arturo als rein und entschieden charakterisiert, „reflejo de una voluntad sin fisuras“¹³.

Mit dergleichen Willensstärke und Skrupellosigkeit seiner Rede vollzieht Wieder auch seine Taten, die Morde an den Dichterinnen, im Morgengrauen, unbemerkt, schnell und effektiv. Entsprechend der Hygienekonzepte des Faschismus ist er bemüht, möglichst sauber zu arbeiten, seine Spuren möglichst restlos zu beseitigen. Von der Ästhetik der Fotos, die dabei entstehen, wissen wir zwar nur wenig, aber die extremen Reaktionen der geladenen Gäste lassen eine direkte, unzensierte Darstellung vermuten. Die herkömmliche Beleuchtung des Zimmers, in dem die Fotografien ausgestellt sind, soll zur Normalisierung der Szene und damit zur Banalisierung der in ihr dokumentierten Gewalt beitragen. In der Vorfassung aus *La Literatura Nazi en América* ist der Raum sogar „perfekt beleuchtet“¹⁴ und wirkt

¹⁰ Bolaño, *Estrella Distante*, 25.

¹¹ Bolaño, *Estrella Distante*, 34.

¹² Zur Kälte als proto-faschistischem Verhaltensprofil vgl. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994).

¹³ Bolaño, *Estrella Distante*, 53.

¹⁴ Bolaño, *Literatura Nazi*, 191.

dadurch klinisch, genauso wie der sezierende Blick Wieders: „los ojos como separados del cuerpo, como si miraran desde otro planeta.“¹⁵

Aber nicht nur die Haltungen, die Wieders Poetik des Aktes begleiten, sondern auch die Texte selbst zeigen diese spezifische Verschränkung von Avantgarde und Faschismus. Sein erstes Gedicht besteht aus der unveränderten Wiedergabe von Versen aus dem Ersten Buch Mose. Die Verse beschreiben die Trennung von Himmel und Erde, von Licht und Dunkelheit, die Erschaffung der Welt. Indem sie sich affirmierend auf einen Text beziehen, der das Zusammenfallen der lokutionären und perlokutionären Funktionen der Sprache inszeniert, sind sie eine unheilvolle Beschwörung der Kreation gegen den Idealismus der Poesie, die bloß Zeichen produziert. Passend zur faschistischen Verhaltenslehren der Kälte und Härte sind die Verse in Latein geschrieben, was Wieder damit begründet, dass sich „das Lateinische besser in den Himmel eingravieren“¹⁶. Somit wird das Bibelplagiat zum Gegenstand einer autoritären Inskription, die gemäß der titelgebenden Symbolik als entfernter Stern erscheint, als unbelebtes und distanzierendes Objekt, das seine Leser, das auf der Erde verbliebene Volk, in die vertikale Erniedrigung zwingt, von der aus sie einen Text lesen müssen, den sie ohne die entsprechende Vorbildung nicht verstehen können.¹⁷

Während dieses erste Fliegergedicht, das Wieders Laufbahn begründet, ganz im avantgardistischen Zeichen der Kreation steht, verkörpert ein anderes den ebenso avantgardistischen Hang zur Destruktion. Das Gedicht, das Wieder bei einer Fliegerschau in Santiago in den Himmel schreibt, besteht aus elf „Versen“ und lässt sich wie folgt rekonstruieren:

*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
Toma mi corazón.*

¹⁵ Bolaño, *Estrella Distante*, 93.

¹⁶ Bolaño, *Estrella Distante*, 45.

¹⁷ Die Entscheidung für die lateinische Sprache und den religiösen Text lässt auch an die spezifische Verschränkung von Kirche und Diktatur denken, die unter Pinochet stattgefunden hat und die sich Bolaño anderswo erzählerisch zum Thema gemacht hat, vgl. Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile* (Barcelona: Anagrama, 2000).

Carlos Wieder

*La muerte es resurrección*¹⁸

Spätestens an dieser Stelle müssen wir auf die reale Person zurückkommen, aus der Carlos Wieder seine fiktionale Identität schöpft: auf den chilenischen Dichter Raúl Zurita. Denn bei diesem zweiten Gedicht handelt es sich nicht um ein weiteres Plagiat, sondern um die fiktionale Revision von Zuritas Gedicht *La nueva vida*, das 1982 von fünf speziell präparierten Flugzeugen tatsächlich in den Himmel New Yorks geschrieben wurde:

MI DIOS ES HAMBRE
MI DIOS ES NIEVE
MI DIOS ES NO
MI DIOS ES DESENGAÑO
MI DIOS ES CARROÑO
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 DE DIOS¹⁹

Während Zuritas avantgardistische Haltung trotz seiner pessimistischen Züge letztlich lebensbejahend ist, erscheint Wieder als Advokat des Todes, der Destruktion, der Säuberung („la muerte es limpieza“) und der nur aus dieser Zerstörung möglichen Wiederauferstehung einer neuen „raza chilena“²⁰. In diesem Schema erscheint der Tod nicht als Teil des Lebens, als sein natürlicher Endpunkt, sondern als der absolute Ausnahmezustand, „death in the realm of *absolute expenditure*“,²¹ über den bekanntlich allein der Souverän bestimmt. Wieders poetisches Projekt stellt sich somit selbst in den Auftrag einer faschistischen Nekropolitik, die „die Existenz des Anderen als Angriff auf das eigene Leben“²² inszeniert und mithin die Auslöschung

¹⁸ Bolaño, *Estrella Distante*, 89–91.

¹⁹ Raúl Zurita, *Anteparaiso* (Santiago: Editores Asociados, 1989), 9.

²⁰ Bolaño, *Estrella Distante*, 53.

²¹ Achille Mbembe, „Necropolitics“, übers. v. Libby Meintjes, *Public Culture* 15, Nr. 1 (2003): 11–40, hier: 13.

²² Mbembe, „Necropolitics“, 18.

des Mitmenschen im Dienst der Revitalisierung der organisierten Masse ideologisch rechtfertigt.

Beide, Zurita und Wieder, streben nach einer ästhetischen Erneuerung, die nicht nur eine einfache stilistische Ablösung auf der semantisch-syntaktischen Ebene ist, sondern die Durchsetzung einer völlig neuen „Schreibszene“²³ auf der pragmatischen. Aber während Zuritas Avantgarde nach einer Demokratisierung der Schrift drängt, befördert Wieders Poetik die antidemokratischen Werte vertikaler Souveränität und Autorität.

Damit ergibt sich die erstaunliche Konstellation formal ähnlicher, aber politisch und ethisch vollkommener konträrer Poetiken. Wieders Nekropoetik figuriert dabei als das fiktionale faschistische Doppel eines avantgardistischen Projekts, das die Dichtung ursprünglich aus den mortifizierenden und elitären Tendenzen der Schriftkultur in eine demokratischere und pluralistischere Rezeptionssituation befreien wollte. Die Avantgarden erscheinen so bei Bolaño nicht nur in ihrer Stellung zur Institution der Kunst als durch und durch dialektisch,²⁴ sondern auch in ihrer moralischen Positur als fundamental ambivalent.

Die imaginäre Konstellation, die Bolaño hier in fulminanter Weise zwischen dem realen Zurita und dem fiktionalen Wieder aufspannt, lässt uns an einen Schlüsselsatz aus *Los Detectives Salvajes* denken: „La literatura no es inocente“.²⁵ Kein ästhetisches Projekt also, das seine ethische und politische Fortschrittlichkeit allein durch seine formale Struktur verbürgen könnte. Denn so wie den Avantgarden die Möglichkeit zukommt, der Kunst neues Leben einzuhauchen und sie durch die Überführung in offenere Schreib- und Rezeptionsszenen als die des gedruckten Buches zu demokratisieren, können sie auch als Advokaten einer faschistischen Nekropolitik auftreten, deren „Lebenskalkül über den Tod des Anderen“²⁶ reguliert wird. Man denke hier nur an die berühmtesten Beispiele: Marinettis Lobgesang auf die Kriegs-

²³ Ich übernehme den Begriff aus Sandro Zanetti, „Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential der Literatur“, in *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*, hrsg. von Uwe Wirth (Berlin: Kadmos, 2009), 75–88, der sich wiederum auf die einschlägigen Überlegungen von Rüdiger Campe bezieht.

²⁴ Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972).

²⁵ Roberto Bolaño, *Los Detectives Salvajes* (Barcelona: Anagrama, 1998), 151.

²⁶ Mbembe, „Necropolitics“, 18.

maschine im Futuristischen²⁷ oder Bretons „surrealistischen Akt“ im Zweiten Surrealistischen Manifest²⁸.

Um auf das Thema dieses Artikels zurückzukommen: Auf mindestens drei Weisen sind intertextuelle Transaktionen an der faschistischen Avantgardepotik Carlos Wieders beteiligt. Zum einen in seinem aus dem Geist Pierre Menards geschriebenen, zwischen Plagiat und Reécriture oszillierenden ersten Gedicht, das die Genesis-Verse von der Erschaffung der Welt in den chilenischen Himmel „einmauert“; in der fiktionalen Revision des Zurita-Gedichts und in den insgesamt eminent intertextuell anmutenden Informationen, die wir vom Rest seines Werkes erhalten. So sagt Arturo B etwa von einem später in Europa veröffentlichten Gedicht, es handle sich um „trozos del diario poético de John Cage mezclado con versos que sonaban a Julián del Casal o Magallanes Moure traducidos al francés por un japonés rabioso“.²⁹ Und das einzige Drama Wieders, das von sich gegenseitig abwechselnd folternden siamesischen Zwillingen handelt, klingt wie eine hyperbolische Adaption von Jean Genets *Les bonnes*.

Ein zweites intertextuelles Ereignis betrifft die Figur Wieders selbst. Dieser erscheint nicht bloß als reine Erfindung, sondern als intertextueller Effekt, als verzerrte, fiktionalisierte und transponierte Fassung des realen Raúl Zurita, als dessen dunkler faschistischer Doppelgänger, der sich seine avantgardistische Bemühungen in einer fantastischen Revision aneignet, um sie für die Zwecke einer faschistischen Nekropoetik umzuprogrammieren.

Aus diesem Vorgang der Umprogrammierung ergibt sich schließlich der dritte Grundzug der intertextuellen Dynamik in Wieders Projekt: Es erscheint als unheimliche Wiederholung der europäischen Avantgarden im konkreten historischen Kontext der lateinamerikanischen Diktaturen nach 1945. Deutlich wird die Unheimlichkeit dieses Ereignisses in der Aussage eines der Mitgefangenen Arturo Bs: „El loco Norberto [...] se reía y decía que la Segunda Guerra Mundial había vuelto a la Tierra, se equivocaron, decía,

²⁷ Vgl. F. T. Marinetti, „Fondazione e Manifesto del Futurismo“, in ders., *Teoria e Invenzione Futurista*, hrsg. von Luciano de Maria (Mailand: Mondadori, 1968), 7–14, hier: 11: „Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.“

²⁸ Vgl. André Breton, „Second Manifeste du Surréalisme“, in ders., *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. von Étienne-Alain Hubert (Paris: Gallimard, 1988), 775–828, hier 782f.: „L’acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu’on peut, dans la foule.“

²⁹ Bolaño, *Estrella Distante*, 143.

los de la Tercera, es la Segunda que regresa, regresa, regresa.“³⁰ Die Diktaturen Lateinamerikas als Wiederholungsphänomen des okzidentalen zweiten Weltkriegs – spätestens diese Deutungsdimension lässt die intertextuellen Transaktionen in *Estrella Distante* in einem umfassenderen Kontext erscheinen: dem der generellen Struktur von Wiederholung, Wiederkehr und dem Rückfall in die unheilvollen Atavismen des 20. Jahrhunderts.

Philologischer Widerstand

Vor diesem Hintergrund der Wiederholung als umfassender Struktur, der sich die Intertextualität als Spezialfall unterordnet, sind nun auch die Gegenstrategien zu lesen, die das Erzählerkollektiv der avantgardistischen Nekropoetik Wieders entgegenstellen. Denn gemäß Bolaños antagonistischer Konzeption der Literatur³¹ kann man die Entfaltung der Poetik von *Estrella Distante* als erzählten Widerstand gegen die faschistisch gefärbte Avantgarde lesen, der sich über eine literaturbezogene Praxis organisiert: die der Philologie. Wie ich im Folgenden kurz skizzieren will, leistet *Estrella Distante* Wieders Nekropoetik auf mindestens drei verschiedene Weisen philologischen Widerstand: nämlich erstens als Dekonstruktion, zweitens als Kriminologie und drittens als Stichwortgeberin einer politisch sensiblen Poetik der Rekonstruktion.

Philologie als Dekonstruktion

Die mittlerweile vielleicht klassischste Variante des philologischen Widerstands ist die Exposition der inneren Widersprüche von Zeichenzusammenhängen, die sich selbst als eindeutig, kohärent und abgeschlossen präsentieren. Zweifelsfrei gilt diese Behauptung zumindest für das artikulierte Selbstverständnis von Wieders Nekropoetik. In einer halb parodistischen Szene, die aber ihren Eindruck dennoch nicht verfehlt, macht sich Bibiano O’Ryan an die etymologische Dekonstruktion von Wieders Namen, der sinnbildlich für die Struktur der absoluten Identität des Gleichen steht:

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. Y según le había dicho

su amigo Anselmo Sanjúan, ex estudiante de filología alemana an la Universidad de Concepción, sólo a partir del siglo XVII el adverbio *Wieder* y la preposición de acusativo *Wider* se distinguían ortográficamente para diferenciar mejor su significado. *Wider*, en antiguo alemán *Widar* o *Widari*, significa „contra“, „frente a“, a veces „para con“. Y lanzaba ejemplos al aire: *Widerchrist*, „anticristo“; *Widerhaken*, „gancho“, „garfio“; *Widerraten*, „disuasión“; *Widerlegung*, „apología“, „refutación“; *Widerklage*, „contraacusación“, „contradenuncia“; *Widernatürlichkeit*, „monstruosidad“, „aberración“. Palabras todas que le parecían altamente reveladoras.³²

Schon der Name, von dem wir letztlich nicht wissen, ob es sein echter oder der selbst gewählte ist, enthält somit das Potential, das eigene Projekt, das auf Idealen der Reinheit, Identität und Hygiene aufgebaut ist, in Frage zu stellen. Im gleichen Phonem, das die Wiederkehr und Wiederholung des Gleichen bedeuten kann, steckt auch die Bedeutung der Gegensätzlichkeit, der Rivalität, der Differenz. Die Erschließung dieser Bedeutungsschicht bleibt aber der Leserin überlassen, denn Bibiano interessiert sich mehr für weitere Erkenntnismöglichkeiten, die seine spekulative Etymologie eröffnet. So könne *Wieder* auch ursprünglich *Weider* geheißen haben, „y en las oficinas de emigración de principios de siglo un errata había convertido a Weider en Wieder“. ³³ Genauso gut könnte er auch *Bieder* geheißen haben, da ja B und W im Spanischen fast gleich klingen, oder auch *Widder*. Die Bedeutungsvielfalt, die von dieser wie gesagt teilweise lächerlich³⁴ wirkenden Szene ausgeht, ist zwar groß, aber es bleibt auch der Eindruck letztendlicher Willkür der etymologischen Dekonstruktion: „y aquí uno podía sacar todas las conclusiones que quisiera“. ³⁵

Vorerst aufschlussreicher sind da die Widersprüche, die zwischen Selbstverständnis und tatsächlichem Verhalten entstehen. Denn zum einen hat Wieders Habitus etwas höchst Romantisches, Subjektivistisches, unvereinbar mit der faschistischen Ideologie, die das Subjekt als Teil des Massenornaments organisiert und den identitären Zusammenhalt von Rasse und Nation über die Bedeutung des Einzelnen stellt. Seine zutiefst amoralische, dekadente Haltung, die am deutlichsten am Abend der Fotoausstellung hervortritt, die wiederum verblüffend an einen berühmten Tagebucheintrag Ernst

³² Bolaño, *Estrella Distante*, 50f.

³³ Bolaño, *Estrella Distante*, 51.

³⁴ Dies liegt vor allem an der andächtigen, fast rituellen Haltung, die das Publikum Bibianos, zu dem Arturo B gehört, einnimmt: „nosotros lo mirábamos a él, los tres quietos, con las manos juntas, como si estuviéramos reflexionando o rezando“ (Bolaño, *Estrella Distante*, 51).

³⁵ Bolaño, *Estrella Distante*, 51.

³⁰ Bolaño, *Estrella Distante*, 37.

³¹ Vgl. Pedro Escribano, „Javier Cercas: ‚Bolaño tenía un sentido belicoso de la literatura‘“, *La República (Peru)* (6. April 2014), www.larepublica.pe/06-04-2014/bolano-tenia-un-sentido-belicoso-de-la-literatura

Jüngers³⁶ erinnert, ist zwar mit dem Faschismus ohne Weiteres vereinbar, aber selbst nicht genuin faschistisch. Zudem handelt Wieder eigenmächtig als Agent der faschistischen Idee, aber ohne von den Machthabern dazu beauftragt worden zu sein, was ihn vermutlich letztlich zur Flucht aus Chile zwingt.

Auch die Dokumentation seiner Werke, die Bibiano und Co. leisten, offenbart innere Ungereimtheiten. Mit zunehmender Entfernung von seinen chilenischen Anfängen scheint Wieders Poetik immer mehr zu einem wilden Gebräu zu verkommen, das völlig planlos Quellen und Einflüsse zu neuen ästhetischen Objekten zusammenmischt. Das bereits erwähnte Gedicht, in dem sich Brocken aus John Cages Tagebuch mit Versen kreuzen, die an Julián de Casal und Magallanes Moure erinnern, die wiederum von einem wütenden Japaner ins Französische übersetzt wurden, ist das groteske Emblem einer Poetik, die weit entfernt von den hygienischen Idealen einer „arte puro“³⁷ scheint. Wieders Texte sind, so viel wir wissen können, durch und durch von fremdem Material kontaminiert,³⁸ was uns sicher auf der einen Seite erneut daran erinnert, dass die unterschiedlichsten formalen Strukturen jeder beliebigen Ideologie untergeordnet werden können. Aber auf der anderen Seite widerspricht dieser Weg von der Reinheit zur Kontamination der anfangs artikulierten Ideologie und eröffnet eine Möglichkeit zur Aufdeckung ihrer inneren Widersprüche, zur Dekonstruktion.

³⁶ Bei Bolaño heißt es: „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.“ (Bolaño, *Estrella Distante*, 102) Die berühmte Parallelstelle bei Ernst Jünger, „Das zweite Pariser Tagebuch“, in ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 3 (Stuttgart: Klett-Cotta, 1979), 9–294, hier: 271, lautet: „Alarme, Überfliegungen. [...] Beim zweiten Mal, bei Sonnenuntergang, hielt ich ein Glas Burgunder, in dem Erdbeeren schwammen, in der Hand. Die Stadt mit ihren roten Türmen und Kuppeln lag in gewaltiger Schönheit, gleich einem Kelche, der zu tödlicher Befruchtung überflogen wird.“ Wie der Soldat Jünger schaut auch Wieder, der Mörder, in seinem Habitus der Kälte von oben herab auf die nächtliche Stadtlandschaft und gönnt sich zum Leid der Bevölkerung einen Drink. Die Identifikation der nächtlichen, schwach beleuchteten Landschaft mit der armen und notorisch leidenden Bevölkerung, die sie bewohnt, findet sich in Bolaños Gesamtwerk unzählige Male, hier: „una escenografía del crimen en el Tercer Mundo, en los años sesenta y setenta: casas pobres, descampados, quintas de recreo mal iluminadas.“ (Bolaño, *Estrella Distante*, 125.)

³⁷ Bolaño, *Estrella Distante*, 87.

³⁸ Wir wissen nicht, ob Wieder unter demselben „horror of contamination“ leidet, den Ibsen Shakespeare gegenüber verspürt hat, aber sehr wohl, dass diese Form extremer Kontamination einem ästhetischen Selbstverständnis widerspricht, das sich auf Hygiene, Reinheit und Härte gründet. Vgl. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1997), xxiv.

Trotz dieser Elemente verbleibt der philologische Widerstand als Dekonstruktion im idealistischen Bereich der Zeichenprozesse. Wie in der Szene, in der Bibiano seine spekulative Etymologie des Namens *Wieder* ausbreitet, deutlich wird, kann ein rein dekonstruktives Verfahren im Grunde alles beweisen und bleibt daher letztlich wirkungslos. Die Asymmetrie der beiden literarischen Herangehensweisen ist schreiend: Während Bibiano und seine Freunde versuchen, philologische Erkenntnisarbeit zu leisten, macht sich Wieder mit seinen heldenhaften Aktionen einen Namen und tötet im ästhetisch grundierten Selbstauftrag dissidente Dichterinnen. Gegen Wieders auf zynische Weise erfolgreiche Poetik der Destruktion bleiben die Bruchstücke philologischer Dekonstruktion daher vorerst machtlos.

Philologie als Kriminologie

Um von der bloßen Subversionsgeste zum echten Widerstand zu werden, muss die Philologie das enge Reich der Zeichen verlassen und sich mit weltlichen Kräften verbünden. Dies geschieht gegen Ende von *Estrella Distante*, wenn Abel Romero die Bühne betritt, der Ex-Starpolizist mit dem privaten Auftrag, Wieder aufzuspüren und ihn zur Strecke zu bringen. Romero engagiert Arturo als philologischen Experten, der aus der Vielzahl faschistischer Publikationsorgane, die Romero aufreibt, die Texte aus Wieders Hand herausfiltern soll: „Wieder era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otra poeta.“³⁹ Von der fragwürdigen kriminalistischen Logik einmal abgesehen, erhält hier die Philologie und mit ihr die Literatur überraschend eine seltene Nützlichkeitsfunktion: die Möglichkeit, an der Suche nach einem Mörder teilzuhaben und so ein Stück weit Vergeltung zu üben an den faschistischen Verbrechen. Da die Literatur nicht unschuldig ist, nicht unschuldig sein kann, bleibt ihr nur, sich zum Widerstand aufzuraffen. Dass sie am Ende selbst mit der Gegengewalt im Bunde steht, ist der Preis, den sie zahlen muss, auch wenn der pazifistische Arturo noch versucht, Abel Romero von den Mordabsichten gegen Wieder abzubringen.

Letztlich handelt es sich bei dieser Abteilung philologischen Widerstands um eine Aktualisierung der beliebten Bolaño-Figur, die den Leser als wilden Detektiv konzipiert, der Spuren verfolgt, Indizien zusammensetzt und sich letzten Endes im Gewirr der Bedeutungsvielfalt verliert.⁴⁰ Nicht nur Arturos

³⁹ Bolaño, *Estrella Distante*, 126.

⁴⁰ Den Angaben des Verlags zufolge sagte Bolaño selbst über seinen Roman *Los sinsabores del verdadero policía* (Barcelona: Anagrama, 2011): „El policía es el lector, que busca en vano

Einsatz am Ende kann vor diesem Hintergrund einer Identifikation von Philologie, Kriminologie und Poetik gesehen werden, auch das der anderen Figuren, insbesondere Bibianos: „yo me enteré por una carta de Bibiano, muy extensa, casi como un informe de un detective, la última que recibí de él.“⁴¹

Philologie als Poetik

Natürlich verbleibt auch der philologische Widerstand als Kriminologie letztlich ebenso im Reich der Zeichen wie der der Dekonstruktion. Denn zum einen ist die ganze Konstruktion viel zu phantastisch und zum anderen deutet wenig darauf hin, dass die Hinweise, die Arturo durch seine philologische Aufklärungsarbeit liefert, tatsächlich zur Auffindung Wieders führen. Eines Tages taucht Romero mit dem Pornofilmmaterial auf, hinter dem er Wieder als Kameramann vermutet. Dann fahren beide nach Blanes, Arturo identifiziert Wieder, Romero tötet ihn höchstwahrscheinlich und das war's.

Die dritte Form des philologischen Widerstands spielt sich daher nicht mehr innerhalb der Romanhandlung, sondern auf der Ebene der Poetik von *Estrella Distante* selbst ab. Ich habe bereits anfangs erwähnt, wie die Erzählung trotz des vordergründigen Ich-Erzählers (*Arturo B*) nicht als monologischer Bericht produziert wird, sondern als von dem Stimmen- und Erzählerkollektiv in gemeinsamer obsessiver⁴² Arbeit nach und nach rekonstruiertes Geschehen. Dabei wird der ganze Text von zwei semantischen Einheiten skandiert, die in ihrer exzessiven Wiederholung die Atmosphäre dieser Rekonstruktion entscheidend prägen: *según* und *tal vez*.

Según verweist auf die Abgeleitetheit jeden Diskurses, auf die Unmöglichkeit des Monologischen, auf die Abhängigkeit des Berichts von den subjektiv gefärbten Stimmen und Erfahrungsräumen der Figuren. Immer wieder wird so die Erzählung in Form der indirekten Rede wiedergegeben, mit Formeln wie *dice que*, *supongo que*, *creo que* bereichert, mit allen Konsequenzen der Ungewissheit, Spekulation und Kontingenz, die das zur Folge hat. Mehrmals erinnert uns der Erzähler daran, dass seine Rekonstruktion in weiten Teilen

ordenar esta novela endemoniada.“ (http://www.anagrama-ed.es/titulo/NH_482, zugegr. am 1.11.2014).

⁴¹ Bolaño, *Estrella Distante*, 80.

⁴² So heißt es von Bibiano: „Mientras tanto no olvidaba a Carlos Wieder y juntaba todo lo que aparecía sobre él o sobre su obra con la pasión y la dedicación de un filatelista.“ (Bolaño, *Estrella Distante*, 52f.)

aus nichts als Vermutungen besteht: „A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas.“⁴³

In noch exzessiveren Wiederholungen als das Wörtchen *según* dominiert die Kontingenzformel *tal vez* das Geschehen. Ganze Kapitel und längere Erzählabschnitte erscheinen so nachträglich in einem unsicheren Licht: „Todo lo anterior tal vez ocurrió así.“ Oder: „Pero tal vez todo ocurrió de otra manera. Las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes.“⁴⁴ *Tal vez*, der vielleicht häufigste Ausdruck im ganzen Roman, hüllt *Estrella Distante* in eine Atmosphäre umgreifender epistemischer Ungewissheit. Gegen das Monologische und Autoritäre im Diskurs Wieders, gegen dessen „voluntad sin fisuras“⁴⁵ legt die Erzählung ihre Schwächen offen, ihre Ungewissheiten, ihre Leerstellen, ihre Vergesslichkeit und ihr mögliches Scheitern.

Dennoch verzichtet sie nicht auf den Anspruch auf Wahrheit und Objektivität. Bei aller Abgeleitetheit, Ungewissheit und Kontingenz hält die Erzählung doch zumindest an dem Ideal fest, etwas Gültiges über den Fall Wieder auszusagen. Zu den Formeln, die Indirektheit und Kontingenz ausstellen, gesellen sich dementsprechend immer wieder vorläufige Konklusionen⁴⁶ und Ausdrücke, die Sicherheit, Unumstößlichkeit, Faktizität verbürgen: „Tuvo que ser así“⁴⁷ oder: „entonces seguro que“⁴⁸. Im Netz der verlorenen Spuren, der getrübbten Erinnerungen, der Vermutungen, Spekulationen und Halluzinationen verfängt sich ein Residuum an Faktizität, das letztlich auch die Auffindung Wieders in seinem europäischen Exil ermöglicht.

Bolaños Poetik der Rekonstruktion erweist sich somit als direkt abhängig von der philologischen Redesituation, die ihre Erkenntnis immer aus diskursiven Elementen zieht, deren Urheber sie selbst nicht ist, und die sich zur Rekonstruktion eines umfassenderen hermeneutischen Geschehens immer wieder der Vermutung, der Heuristik, der vorläufigen Konklusion bedienen muss. Philologische Erkenntnis ist nie auf deduktiv logischer Wahrheit aufgebaut, sondern notwendigerweise auf Wahrscheinlichkeitsschlüsse angewiesen. Sie muss mit lückenhaften Quellsituationen, mit mehreren

⁴³ Bolaño, *Estrella Distante*, 29.

⁴⁴ Bolaño, *Estrella Distante*, 92.

⁴⁵ Bolaño, *Estrella Distante*, 53.

⁴⁶ Vgl. Bolaño, *Estrella Distante*, 107: „La conclusión (provisional, en modo alguno definitiva) [...]“

⁴⁷ Bolaño, *Estrella Distante*, 29.

⁴⁸ Bolaño, *Estrella Distante*, 66.

Fassungen ihrer Wirklichkeit (den Texten), mit widersprüchlichem Dokumentationsmaterial und unauflösbaren Ambiguitäten umgehen. Dennoch besteht ihre Aufgabe, das hat Peter Szondi⁴⁹ unnachahmlich gezeigt, nicht in der Auffüllung der Leerstellen, etwa durch die Parallelstellenmethode, sondern in der Rekonstruktion eines hermeneutischen Zusammenhangs mit Respekt vor den Leerstellen und den simultan gültigen Versionen und Interpretationsverläufen. So ist Erkenntnis möglich, ohne dass Leerstellen, Vermutungen, Widersprüche und Wirklichkeitsversionen zu Gunsten einer monologischen Einheitswirklichkeit aufgelöst würden. Die Erkenntnis ist philologisch, da sie nie abschließend, aber dennoch nicht wertlos ist, kein fester Bestand an Wissen, aber „perpetuierte Erkenntnis“⁵⁰.

Metabolische Intertextualität

Die Entwicklung der Poetik von *Estrella Distante* vollzieht sich im antagonistischen Wechselspiel gegensätzlicher Poetiken und Ästhetiken. Indem der monologischen, harten und virilen⁵¹ Poetik Wieders eine aus Quellen der Philologie gespeiste dialogische Poetik der Rekonstruktion entgegengesetzt wird, leistet die Erzählhaltung des Romans der faschistischen Avantgarde und Nekropoetik ästhetischen Widerstand. Das bedeutet aber nicht, dass sich aus Wieders Poetik und den Gegenstrategien des Romans eindeutig binäre Oppositionen bilden ließen. Dies wird nicht zuletzt deutlich in dem Grenzphänomen der *Barbarischen Schriftsteller*, die im vorletzten Kapitel des Romans eingeführt werden.

Bei den *Barbarischen Schriftstellern* handelt es sich um eine der schillerndsten Erfindungen Bolaños, die nicht nur in *Estrella Distante*, sondern auch in anderen Texten wie *Los Detectives Salvajes* und ganz besonders in *Los sinsabores del verdadero policía* ihr Unwesen treibt. Im Signaljahr 1968 in Paris von dem Concierge Raoul Delorme gegründet sind auch sie von avantgardistischen Idealen angetrieben und wollen eine neue Literatur schaffen: „El aprendizaje consistía en dos pasos aparentemente sencillos. El encierro y la

⁴⁹ Vgl. Peter Szondi, „Über philologische Erkenntnis“, in ders., *Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Wolfgang Ietkau (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978), 263–286.

⁵⁰ Szondi, „Philologische Erkenntnis“, 265.

⁵¹ Zur Virilitätskonzeption von Wieders Poetik vgl. v.a. die Version seiner Geschichte in *La Literatura Nazi en América*: „El silencio es como el canto de las sirenas de Ulises, dijo, pero si lo atraviesas como un hombre ya nada malo puede ocurrirte.“ (Bolaño, *Literatura Nazi*, 188.)

lectura.“⁵² Auch ihre Poetik speist sich wie die Wieders und die des Erzählerkollektivs in *Estrella Distante* aus einer speziellen Form der Lektüre. Ihre literarische Praxis besteht in konspirativen Treffen, die der Entweihung französischer Klassikerausgaben gewidmet sind,

[...] defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Victor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac, sometiendo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización.⁵³

Gegen Ende seines Lebens berührt sich Wieders Biographie mit dieser monströsen Avantgardebewegung und Arturo vermutet in zwei am Rand der Sichtbarkeit existierenden Zeitschriften ein Gedicht und einen Aufsatz Wieders (unter dem Pseudonym Jules Defoe), der Geschichte und Ästhetik der *Barbarischen Schriftsteller* behandelt. Arturo fasst die zentralen Thesen des Aufsatzes, der in der *Gaceta Literaria de Evreux* [sic!] erscheint, wie folgt zusammen:

[...] se propugnaba, en un estilo entrecortado y feroz, una literatura escrita por gente ajena a la literatura [...]. La revolución pendiente de la literatura, venía a decir Defoe, será de alguna manera su abolición. Cuando la Poesía la hagan los no-poetas y la lean los no-lectores.⁵⁴

Die Berührungspunkte der *Barbarischen Schriftsteller* mit zentralen Punkten in Bolaños Ästhetik sind unverkennbar. Die Definition der Literatur als Anti-Literatur erinnert unmissverständlich an die Konzeption der Anti-Poesie Nicanor Parras, Bolaño gemäß „el más grande poeta vivo de la lengua española“⁵⁵. Genauso wie Delorme und Wieder inszenierte auch Bolaño sich Zeit seines Lebens als Autodidakten,⁵⁶ als wilden Leser der Weltliteratur, der seine Jugend abwechselnd in Bibliotheken und Bars verbracht hat. Somit steht Bolaño einer Literatur von unten, einer „literatura del albañal“,⁵⁷ die Arturo

⁵² Bolaño, *Estrella Distante*, 139.

⁵³ Bolaño, *Estrella Distante*, 139.

⁵⁴ Bolaño, *Estrella Distante*, 143.

⁵⁵ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis* (Barcelona: Anagrama, 2004), 132.

⁵⁶ Vgl. Bolaño, *Estrella Distante*, 14.

⁵⁷ Bolaño, *Estrella Distante*, 129. So findet sich in Bolaños Werk immer wieder die positive Konnotation des Lumpigen, das eine Ästhetik beschreibt, die aus der sozialen Inferiorität stammt und der bürgerlichen Fetischisierung von Kultur und Anstand direkt entgegensteht. Vgl. den letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Roman: Roberto Bolaño, *Una novelita lumpen* (Barcelona: Mondadori, 2002). Vgl. auch die Charakterisierung Benno von Archimboldis in

in den Textmassen auffindet, in denen Romero Wieder vermutet, nicht fern. Paul Rodríguez Freire beschreibt Bolaños Projekt als „una necesaria desacralización de la literatura, una desacralización que, no obstante, dio lugar a una escritura tremendamente original y política, no humanista“⁵⁸ – und was wäre die literarische Praxis der Barbarischen Schriftsteller anderes als eine solche Desakralisierung der Literatur?

Zu guter Letzt zeigt sich Bolaños Werk, sieht man mal von seinen frühen avantgardistischen Happenings als Gründungsmitglied der Infrarealisten ab, weniger inspiriert von der Befreiung der Literatur in neuartige Schreibszenen als von der Produktion komplexer Poetiken aus neuartigen Leseszenen. Nicht die Ersetzung der Texte durch poetische Akte beschreibt Bolaños originellen Weg, sondern die Erneuerung der Poetik durch spekulative Formen des Lesens. Über die Schreibszenen schreibt Zanetti:

[Die] vielfältige [Schreib-]Kultur erschöpft sich nicht in der Herstellung von Texten, auch nicht in der Orientierung auf Interpretierbarkeit oder Anwendbarkeit. Sie umreißt vielmehr ein Feld, auf dem Körperbewegungen, Schriftspuren und Gedankengänge immer wieder in ganz unerwartete Konstellationen treten können.⁵⁹

Dies gilt analog von Bolaños favorisierter Leseszene, die in grotesk verzerrter Form von den Barbarischen Schriftstellern zelebriert wird. In ihr geht es nicht nur um das kontinuierliche körperlose Entziffern hermeneutischer Bedeutungszusammenhänge, sondern um die Einbeziehung des Körpers und der konkreten Umgebung in den komplexen und abenteuerlichen Akt des Lesens, das bei Bolaño eine Form des In-der-Welt-Seins ist. Eines von zahlreichen Figurenbeispielen ist Ulises Lima aus den *Detectives Salvajes*, der mit seinen Büchern duscht, damit ihre physische Zerstörung in Kauf nimmt, ihnen aber dennoch so seine eigentümliche Reverenz erweist.⁶⁰

Dieser körperbetonte Rezeptionsstil liefert nun auch das Stichwort, mit dem der vorherrschende Modus der intertextuellen Transaktion bei Bolaño beschrieben werden kann. Denn bevor die exzessiven Verweise auf Namen, Werke, Gattungen und ästhetische Konzepte in Bolaños Werk zu hermeneutischen Bedeutungskomplexen zusammengeschlossen werden können,

Roberto Bolaño, 2666 (Barcelona: Anagrama, 2004), 1051: „Era esencialmente un lumpen, un bárbaro germánico, un artista en permanente incandescencia“.

⁵⁸ Raúl Rodríguez Freire, „Bolaño, Chile y desacralización de la literatura“, *Guaragua*, Nr. 44 (2013): 63–74, hier: 67.

⁵⁹ Zanetti, „Logiken und Praktiken der Schreibkultur“, 85.

⁶⁰ Vgl. Bolaño, *Detectives*, 237.

wirken sie in erster Linie durch ihre reine materielle Präsenz, durch ihre exzessive Häufigkeit und Wiederholung, durch ihre Faktizität. Das Lesen stellt in Bolaños Kosmos kein luxuriöses Ausnahmeereignis dar, sondern ist den Figuren und dem Autor tägliches Grundbedürfnis. Nicht der einzelne Text, einzelne Motive, Themen und Erzählfragmente sind die dominanten Bezugsgrößen in Bolaños Intertextualität, sondern das Gesamtwerk und mithin die Totalität aller Werke, der geschriebenen und ungeschriebenen, der veröffentlichten und unveröffentlichten, der realen, imaginären und fiktionalen. Als Arturo von Romero die unzähligen Zeitschriften und Magazine erhält, kann er sie unmöglich im linearen *close reading* hermeneutisch aufschlüsseln, sondern muss sich erst einmal in einem Verfahren des *distant reading*⁶¹ dem ganzen Korpus widmen: „Las hojée todas.“⁶² Eine Lesehaltung, die mit der überbordenden Totalität des Geschriebenen fertig werden muss. Als Arturo später in einer katalanischen Bar auf Wieder wartet, öffnet er nicht irgendein Buch, sondern ein Gesamtwerk, dasjenige von Bruno Schulz: „Abrí el libro, la *Obra Completa* de Bruno Schulz traducida por Juan Carlos Vidal, e intenté leer.“⁶³

Der Versuch, ein Gesamtwerk zu lesen, lässt sich metonymisch auf Bolaños gesamtes literarisches Projekt übertragen und steht mithin für seine prinzipielle Haltung zum Komplex der Intertextualität. Die gesamte Literatur, „ce monstre insatiable“,⁶⁴ gilt Bolaño ähnlich wie Perec nicht als Komplex aus Bedeutungen, auf die man sich sporadisch bezieht, sondern als Energiequelle, aus der man sich fortwährend ernährt.⁶⁵ Man könnte diese spezifische Haltung zum Intertextuellen daher als metabolisch bezeichnen. Wichtiger als die Treue zum einzelnen Text oder Textfragment, ist die performative Weitergestaltung, die lebendige Verdauung der Quellen und Einflüsse. Das Lesen erweist sich genau wie das Schreiben als Form

⁶¹ Das Konzept stammt von Franco Moretti, der ebenso wie Perec und Bolaño, aber mit anderen Mitteln, ein Projekt verfolgt, das die Totalität der Literatur zum Gegenstand hat. Vgl. Franco Moretti, „Conjectures on World Literature“, *New Left Review*, Nr. 1 (2000): 54–68, hier: 58ff.

⁶² Bolaño, *Estrella Distante*, 129. Auch hier berührt sich die Lektürepraxis mit der Detektivkunst, da beide Praktiken, Philologie und Kriminologie, ihr Zielobjekt zuerst systematisch einkreisen müssen, bevor sie es im Detail dingfest machen können.

⁶³ Bolaño, *Estrella Distante*, 151.

⁶⁴ Gérard Genette, „L’utopie littéraire“, in ders., *Figures*, Bd. 1 (Paris: Seuil, 1966), 123–132, hier: 128.

⁶⁵ In diesem Sinne spricht Georges Perec in einem Interview mit Jean Royer von den „auteurs qui m’entourent, qui m’ont nourri“. Vgl. „La vie est une livre“, *Le Devoir*, 2.6.1979.

des Lebens und als solches ist es unmittelbar an den Körper und an dessen metabolische Prozesse gebunden.

Aufschlussreich für diese Ineinsetzung von Lesen und Leben sind nicht zuletzt die Kapitel 4 und 5 in *Estrella Distante*, in der die Erzähler das Leben der beiden befreundeten und rivalisierenden Leiter der Dichterwerkstätten in Concepción, Diego Soto und Juan Stein, überwiegend aus ihren Lektüren heraus rekonstruieren. Die beiden Kapitel enden mit dem Auftauchen einer dritten Dichterfigur: Lorenzo. Lorenzo wurde, wie wir erfahren, in Pinochets Chile geboren, in einer mittellosen Familie und ohne Arme. Zu allem Übel entdeckt er früh seine Homosexualität, „lo que convertía la situación desesperada en inconcebible e inenarrable“⁶⁶. Dass Lorenzos Situation in linguistisch-literarischen Termini beschrieben wird, ist kein Zufall, sondern ein Grundzug in Bolaños Biopoetik. So heißt es etwa von Juan Stein, „su adolescencia fue una mezcla de Dickens y Makarenko“⁶⁷ und anderswo werden zwei vermutlich von Wieder ermordete Frauen sozial hinsichtlich ihrer Lieblingsdichter näher bestimmt:

La diferencia entre ambas era notable, Carmen leía a Michel Leiris en francés y pertenecía a una familia de clase media; Patricia Méndez, además de ser jóven, era una devota de Pablo Neruda y su origen era proletario.⁶⁸

Am Ende des 5. Kapitels, am Ende der fulminanten Digression über die Schicksale Steins, Sotos und Lorenzos, ist das einzige, was die drei im Geheimen verbindet, die gemeinsame Lektüre des Buches *Ma gestaltthérapie* von „Frederick Perls, psiquiatra, fugitivo de la Alemania nazi y vagabundo por tres continentes“. Die Art, in der Lorenzo dieses Buch liest, reiht sich ein in den Befund der körperlichen, lebenswichtigen und metabolischen Lektüren: „leyó, entusiasta como casi siempre que leía algo (¿cómo daba vuelta las hojas? ¿con la lengua, como deberíamos hacerlo todos!)“.⁶⁹

**

In einem kanonischen Aufsatz der Intertextualitätsforschung hat Michel Riffaterre die folgende Definition vorgelegt:

Intertextuality is a linguistic network connecting the existing text with other preexisting or future, potential texts. It guides reading.⁷⁰

⁶⁶ Bolaño, *Estrella Distante*, 81.

⁶⁷ Bolaño, *Estrella Distante*, 61.

⁶⁸ Bolaño, *Estrella Distante*, 42.

⁶⁹ Bolaño, *Estrella Distante*, 85.

⁷⁰ Michel Riffaterre, „Intertextuality vs. Hypertextuality“, *New Literary History* 25, Nr. 4 (1994): 779–788, hier: 786.

Im Gegensatz zu anderen Forschern betont Riffaterre eher die kontextbeschränkende Wirkung der Intertextualität, die den Text nicht willkürlich für alle möglichen Bezüge öffnet. Der zur Entstehungszeit des Aufsatzes noch nicht wie heute ubiquitäre Terminus der Hypertextualität hingegen beschreibt nach Riffaterre genau die bedingungslose Öffnung des Kontextes hin zur Totalität des Geschriebenen und Ungeschriebenen, die in Bolaños metabolischer Intertextualität am Werk ist:

Here lies, I think, the first principle differentiating intertextuality from hypertextuality: the latter collects every available datum, but this exhaustive inclusion exposes the reader to a wealth of irrelevant material. Intertextuality, by contrast, excludes irrelevant data.⁷¹

Es ist aus diesem Zitat nicht schwer zu erraten, welchem der beiden Bezugsmodi Riffaterre den Vorzug gibt. Während er die Kreativität der hypertextuellen Methode durchaus anerkennt, sieht er doch nur die Intertextualität in der Lage, den Text objektiv⁷² zu bereichern. Dieses Problem der Hypertextualität, extreme Entfesselung der Bezüge und daraus resultierende Irrelevanz und Inflation der möglichen Daten, ist der Generalvorwurf konservativer Kritiker gegen die Netzkultur, die ihnen als Inkarnation hypertextueller Praktiken gilt. Bolaño löst dieses Problem, indem er die Intertextualität (oder Hypertextualität) von der Fixierung auf Semiotik befreit und sie zu einer gelebten Intertextualität ausweitet. Er löst das Problem also nicht durch eine Begrenzung der Hypertextualität, sondern im Gegenteil durch eine Übertreibung ihrer Entfesselungstendenzen. Die Relevanzfrage ist damit nicht suspendiert, sondern entscheidet sich in der konkreten gelebten Konstellation immer wieder aufs Neue. So überwindet Bolaño die Einflussangst, den „horror of contamination“⁷³, zu Gunsten einer Ekstase der Einflüsse.⁷⁴

Folgerichtig steht am Horizont der metabolischen Lektüre auch nicht wie bei den Barbarischen Schriftstellern die Abschaffung der Literatur, sondern ihre Öffnung zum Unendlichen hin. In seinem autobiographischen Essay *Fragmentos de un regreso al país natal* hat Bolaño dazu ein eindrückliches Bild gefunden: „el pozo de los grandes poetas, en donde sólo se escucha su voz

⁷¹ Riffaterre, „Intertextuality vs. Hypertextuality“, 786.

⁷² Vgl. Riffaterre, „Intertextuality vs. Hypertextuality“, 785: „[Intertextuality] provides clues that are not historical and subjective in nature, but grammatical or lexical, and objective.“

⁷³ Bloom, *Anxiety*, xxiv.

⁷⁴ Vgl. Jonathan Lethem, „The Ecstasy of Influence. A Plagiarism“, *Harper's Magazine* (Februar 2007): 59–71.

que poco a poco se va confundiendo con las voces de otros“.⁷⁵ Gegen Wieders „voluntad sin fisuras“ ist Selbstaufgabe hier das Ideal des Dichters, der seine Autonomie im konfusen Stimmengewirr der Literaturgeschichte nur dann bewahrt, wenn er sich der Kontamination durch die anderen Stimmen öffnet, und nicht, wenn er sich von ihnen abschottet. Jeder Schriftsteller wird so nach und nach zur Stimme in einer „antología móvil“⁷⁶, eingehüllt in Nebel, abwechselnd verschwindend und wiederauftauchend, wie es von Wieder auf der Schwelle seiner beiden großen Lebens- und Werkphasen heißt.

Öffnung hin zur Alterität, nicht Abschottung in die Authentizität ist demnach die Signatur der Politik der Intertextualität in Bolaños *Estrella Distante*. Dabei ist diese Öffnung noch radikaler als es herkömmliche hypertextuelle Strategien sind: Nicht allein die Totalität des Geschriebenen bildet Bolaños großwahnstimmigen Darstellungshorizont, sondern die Unendlichkeit des Geschriebenen und Ungeschriebenen, des Veröffentlichten und Unveröffentlichten. Damit stehen die wirkliche und die virtuelle Literaturgeschichte der Literatur Bolaños zur freien Aneignung offen, allerdings nicht im Auftrag einer autoritären Literatur der Inskription, auf die exemplarisch Wieders Wiederholung der Genesis zielt, sondern im Sinne eines kreativen⁷⁷ und radikal selbstvergessenen Umgangs mit ihr.

Dementsprechend groß ist die Bedeutung, die in Bolaños Werk der Übersetzung beigemessen wird – eine weitere Form des Schreibens, die auf philologischer Praxis beruht. Entgegen der üblichen Auffassung als Hilfsmittel der Originalwerke spricht Bolaño der Übersetzung immer wieder einen autonomen Status zu. Folgt man der Idee der metabolischen Kontamination besteht jedes Schreiben zu einem signifikanten Teil aus Übersetzungsbewegungen und hin und wieder wird die Übersetzung sogar vor dem genuinen Schreiben als die größere Leistung gerühmt. Das herausragende Beispiel in *Estrella Distante* ist Diego Soto, der sich ausgerechnet an die Übersetzung von

⁷⁵ Bolaño, *Entre paréntesis*, 70.

⁷⁶ Bolaño, *Estrella Distante*, 103.

⁷⁷ Diese Lust an der kreativen, metabolischen Verarbeitung der Literatur hat sich Bolaño auch in seiner Literaturkritik zu eigen gemacht. An einer der exquisitesten Stellen heißt es zur Situation der argentinischen Literatur nach Borges: „Si Arlt, que como escritor es el mejor de los tres, es el sótano de la casa que es la literatura argentina, y Soriano es un jarrón en la habitación de invitados, Lamborghini es una cajita que está puesta sobre una alacena en el sótano.“ (Bolaño, *Entre paréntesis*, 28)

Perecs Roman ohne e, *La Disparition*, macht, was ihm zwar nur zur Hälfte gelingt: „Pero una cosa era escribir sin la e y otra muy distinta traducir sin la e“.⁷⁸

Metabolismus, Alterität, Unendlichkeit, Selbstaufgabe und Übersetzung sind die fünf Säulen der intertextuellen Logik in Bolaños *Estrella Distante*. Ihr Aufbau vollzieht sich nicht im luftleeren Raum, sondern profiliert sich erst nach und nach im Widerstand gegen eine feindliche Poetik und Ästhetik, die dessen ungeachtet mit zunehmendem Fortschreiten der Romanhandlung immer mehr formale Ähnlichkeiten mit den ästhetischen Überzeugungen des Erzählerkollektivs teilt: So schreitet Wieder von einer autoritären, vertikalen Literatur zur inferioren Kloaken-Literatur im Dunstkreis der Barbarischen Schriftsteller herab, öffnet sich (gewollt oder ungewollt, wir wissen es nicht) der Kontamination und artikuliert am Ende eine Philosophie der Literatur, die der von Bolaño bewunderten Anti-Poesie Nicanor Parras verdächtig nahe kommt. Da diese unheimliche Nähe feindlicher Poetiken im Raum der gelebten metabolischen Intertextualität immer möglich ist, muss die intertextuelle Poetik in *Estrella Distante* durch eine Politik der Intertextualität ergänzt werden, die ihren Gegnern zusätzlichen Widerstand leisten kann. Allein mithilfe formaler und stilistischer Strukturen, die, das hat das Beispiel der Avantgarden gezeigt, in Bolaños Kosmos fundamental ambivalent sind, kann der Widerstand nicht gelingen.

Tragische Wirkungslosigkeit?

Im Raum der gelebten, metabolischen Intertextualität ist nicht der Text das Elementarteilchen der Literatur, sondern das Werk und die Leser, die von ihm leben und es so am Leben erhalten. Dennoch enthält Bolaños spekulativer Literaturbegriff eine tragische Dimension, deren prägnantesten Ausdruck vielleicht der fiktive Literaturkritiker Iñaki Echavarne in *Los Detectives Salvajes* gefunden hat:

Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. 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, pero otra Crítica y otros Lectores se la acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediamente sola en la Inmensidad.

⁷⁸ Bolaño, *Estrella Distante*, 76.

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 recóndta memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia.⁷⁹

Auch in *Estrella Distante* herrscht diese tragische Dimension der Literatur, jenseits ihres fantastischen Intermezzos als poetisch-philologischer Widerstand. Während der Fliegenschau in Santiago, zu der Wieder seine tödliche Revision des Zurita-Gedichts in den Himmel fliegt, kommentiert einer der Anwesenden: „en Chile todos los actos poéticos terminaban en desastres. La mayoría, dijo, son sólo desastres individuales o familiares pero algunos acaban como desastres nacionales.“⁸⁰ In diesem Sinn erscheint Wieders poetischer Akt als Vorbote des nationalen Desasters, der faschistischen Diktatur Pinochets, die das Land in den folgenden Jahren in Geiselnhaft halten wird.

Eine zweite Dimension des Desasters ist denkbar: Das Scheitern der Literatur, das Scheitern auch von *Estrella Distante*, an der Übermacht der historischen Wirklichkeit, gegen die es nur im fiktionalen und letztlich fantastischen Register der Literatur, nicht aber in der Realität Widerstand leisten kann.

Aber es gibt noch eine dritte Dimension: Auch Wieders poetischer Akt führt ihn letztlich, wenn auch sehr spät, ins persönliche Desaster. Im Verlauf der Erzählung fällt sein Stern, er wird zum Unstern, zum *dés-astre*, das in der vermeintlichen und philologisch unterstützten Ermordung durch Abel Romero seinen Kulminationspunkt findet. So bleibt *Estrella Distante*, bei aller tragischen Wirkungslosigkeit von Philologie und Poetik, letztendlich zumindest ein kleines Stück literarischer Vergeltung an der historischen Wirklichkeit.

Land, Kultur, Medien

„C'est trop bien, Marivaux“ – *La vie de Marianne* und *La vie d'Adèle* von Kechiche 137
Sabine Schrader

⁷⁹ Bolaño, *Detectives*, 484.

⁸⁰ Bolaño, *Estrella Distante*, 90.

