



## **UNIVERSIDAD DE MURCIA**

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA, TEORÍA  
DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

Bolaño metafísico:  
una teodicea fronteriza

**D. Ángel Conde Muñoz**

2015



UNIVERSIDAD DE MURCIA  
FACULTAD DE LETRAS  
Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura  
y Literatura Comparada

**TESIS DOCTORAL**

***BOLAÑO METAFÍSICO:  
UNA TEODICEA FRONTERIZA***

Presentada por  
D. Ángel Conde Muñoz

Dirigida por  
Dr. Vicente Cervera Salinas  
Dra. María Dolores Adsuar Fernández

Murcia  
2015



## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis hubiese sido imposible de escribir sin el apoyo fundamental e incondicional de mi madre Rosa Guadalupe Muñoz Mulero y mi hermana Teresa Conde. Asimismo he de agradecer la confianza en mí depositada por el marido de mi madre, Francisco Javier de las Cuevas Lizón, y mis tíos María del Mar Muñoz y José Ortiz Pintor. Agradezco profundamente al profesor José López Martí por haberme brindado su amistad. El lujo que tuvo la antigua Grecia de conocer a Sócrates y dialogar con él es el que los murcianos del siglo XXI tenemos de poder conocer y dialogar con López Martí. Esta tesis ha crecido en su dimensión adecuada gracias a él. Antes de interpretar una sinfonía, la orquesta afina sus instrumentos. Para ello el primer violín da el *la* a los demás componentes. La nota aparece en la sala adquiriendo presencia y altura como una sola cosa que invoca la dimensión metafísica del movimiento que nos disponemos a escuchar, apreciar y transformar subjetivamente. López Martí, al iniciar la palabra en el tema que introduzco, es esa nota. De nuestras conversaciones sobre Wittgenstein, la poesía, la mística, el no tiempo, la monadología y el mal se desprendían en su momento justo Trías, Chestov, Isidoro Reguera, Miguel Espinosa, Husserl, Spinoza... a los cuales devoraba al terminar cada uno de nuestros encuentros del café de El Arco. Si mi tesis tiene algo válido es en gran parte debido a su insustituible aportación.

Quisiera agradecer la paciencia y la atención de mi profesor, amigo y tutor de tesis, Vicente Cervera Salinas. Gracias a él mis textos han sido minuciosamente corregidos. Sus consejos formales y de contenido han sido de gran valía para complementar y pulir el trabajo que iba desarrollando. Entre corrección y corrección añadía *El sol negro* de Kristeva, la *Rapsodia para el mulo* de Lezama Lima, el tigre de Blake, *Monsieur Teste* de Verlaine, la vuelta de tuerca que representa Aliosha frente a la familia Karamázov y el jarrón de *El Idiota*. Agradecer igualmente el trabajo de apoyo, por su tesón personal, consejo preciso y constancia profesional, de mi codirectora de tesis, María Dolores Adsuar.

Volver a Murcia después de mi experiencia vital en Azerbaiyán para adentrarme en mi tesis doctoral fue de un gran acierto, pues me permitió vivir plenamente mi ciudad

natal, como en el poema de Kavafis, en el reencuentro. De este modo tuve la oportunidad de beneficiarme de todo lo bueno que esta tierra mística tiene desde otro punto de vista. Poder acceder y conversar directamente con José María Pozuelo, Aquilino Sánchez, Ángel Montes, Francisco Jarauta y Antonio Campillo contribuyó muy positivamente a seguir madurando mis ideas para afrontar en su justa medida a un autor esencial, inasible y vivo como lo es Roberto Bolaño.

Haber estudiado en la Universidad de Murcia me ha permitido asistir a los seminarios de Francisco Jarauta sobre Nietzsche, Walter Benjamin, Pensamiento utópico y Estética: Hofmannstahl y la Krisis fin-de-siècle: Kafka y Rilke, de los cuales me siento deudor, así como de las clases recibidas por José María Pozuelo y Vicente Cervera.

Durante la primera parte del curso de Introducción a la Literatura Hispanoamericana, en primero de Filología Hispánica, el profesor Cervera se dedicó a explicarnos y leer conjuntamente el ensayo de Borges “Del culto de los libros”. Cuando acabó nos hizo una pregunta al hilo de lo analizado en las sesiones dedicadas al inabarcable autor, para que contestásemos detrás de la ficha que teníamos que entregar con nuestros datos. La pregunta era: ¿Cuál es tu signo? Yo contesté con un dibujo extraño de un hombrecillo que no lo sabía aún. Esta tesis es la opción de iluminar ese signo.

Son muchos los amigos que me han acompañado a lo largo de esta aventura, que, si no directamente, sí indirectamente, y no por ello menos válido, han constituido una base sólida para la formalización y el correcto discurrir de las ideas que iba adquiriendo y desarrollaba con el fin de vislumbrar alguna luz a través de tanta sombra.

Fue acabando el 2006 cuando di azarosamente con Bolaño en la ciudad de Turín. El destino ha ido sabiamente hilando todo lo demás. Mi agradecimiento por ello a todos vosotros, y a Roberto Bolaño, en su humilde finitud, es infinito.

## ÍNDICE

<b>1.- Introducción: Bolaño es metafísico</b> .....	9
<b>2.- Estado de la cuestión</b> .....	17
<b>3.- Hacia una metafísica de la frontera en Bolaño, desde una aproximación a Macedonio Fernández como punto de partida</b> .....	29
3.1.- Metafísica: visión clara del ser y la frontera .....	30
3.2.- Inteligencia: búsqueda y captación del ser en la frontera.....	32
3.3.- Conocimiento: visión dinamizadora de la frontera .....	41
3.4.- Percepción: encuentro fronterizo con el ser .....	44
3.5.- Fenómeno: contemplación de la realidad fronteriza entre paréntesis .....	51
3.5.1.- Planteamiento del mal como fenómeno .....	59
3.6.- Mística: visión clara del ser fronterizo .....	67
3.7.- Ética: trascendencia del ser fronterizo.....	79
<b>4.- Itinerario metafísico por la obra de Bolaño</b> .....	83
4.1.- Bolaño metafísico .....	83
4.2.- Roberto Bolaño entre el neoplatonismo y el posplotinismo.....	89
4.3.- Visión metafísica en la obra de Bolaño .....	143
4.3.1.- Manifiesto infrarrealista .....	146
4.3.2.- Primeros poemas y su relación con Papasquiaro.....	179

4.3.3.- Poemas de madurez: <i>Los perros románticos</i> y <i>Tres</i> .....	231
4.3.4.- Recorrido por la visión metafísica de su narrativa.....	289
4.3.4.1- Años 80: el desamparo físico y la búsqueda estética .....	299
4.3.4.2- Años 90: la intemperie metafísica y el sentido de lo ético..	335
4.3.4.3- Siglo XXI: trascendencia literaria y las rutas de lo nuevo ..	368
4.4.- <i>Los detectives salvajes</i> como introducción a <i>2666</i> .....	386

## **5.- Consideraciones preliminares sobre el origen del mal en *El Paraíso***

<b><i>perdido</i> de Milton en relación con la obra de Bolaño</b> .....	447
5.1.- El mal y la frontera en <i>El Paraíso perdido</i> .....	454
5.2.- La intemperie metafísica de <i>El Paraíso perdido</i> .....	466
5.2.1.- La plenitud de Dios como Empíreo.....	470
5.2.2.- El vacío en el Infierno .....	473
5.2.3.- El ser fronterizo como Paraíso .....	477
5.3.- Adán y Eva: la contemplación de las estrellas .....	483
5.4.- Eva y Adán: la contemplación de la frontera .....	490
5.5.- Satán, la serpiente y su malditismo visionario .....	496

## **6.- La frontera y el mal en *2666*: La mano como acontecimiento histórico.**

<b>Alejo Carpentier según Cristóbal Colón o el ser en su trascender</b> ....	525
6.1.- La presala a <i>2666</i> .....	549
6.2.- Los críticos: la polis fuera de la intemperie .....	587
6.3.- Amalfitano: la frontera de la polis en la intemperie .....	613
6.4.- Fate: la intemperie dentro de la polis .....	628

6.5.- Los crímenes: la intemperie de la intemperie.....	632
6.6.- Archimboldi: La polis de la intemperie.....	643
<b>7.- Conclusión: La literatura es metafísica.....</b>	<b>647</b>
<b>8.- Bibliografía.....</b>	<b>653</b>
8.1.- Bibliografía específica sobre Bolaño.....	653
8.2.- Bibliografía general.....	664
<b>Anexos</b>	
Anexo I.- Frecuencia de <i>casa</i> en 2666.....	695
Anexo II.- Resumen en inglés.....	769





## 1.- INTRODUCCIÓN. BOLAÑO ES METAFÍSICO

Si cierro mis ojos mi yo se multiplica en muchos yoes, que a su vez se combinan y regeneran en otros yoes como en un caleidoscopio. Mi yo es por tanto la combinación de combinaciones que vive ese yo que soy, siendo todas las combinaciones de combinaciones, que a su vez dan esa combinación que soy y vivo, y hace y crea la necesidad de mi existir. En ese sentido el sueño y la vigilia son una misma vigilia existencial que la literatura muestra. Cuando profundizo en mi voz ya soy literatura, pues expreso el sueño de la vigilia y la vigilia del sueño. Cuando escribo profundizando en ello te expreso y nos expresamos. El yo mayestático de mi tesis no se impone por consiguiente como una pluralidad o estatus a tener en cuenta, sino que nos dice en esa pluralidad íntima e intelectual y nos ubica en ese estatus de entendimiento. Cuando Bolaño escribe, me expresa y nos expresa. Cuando yo escribo, lo expreso a él, te expreso a ti, lector, y en mi escritura nos expresamos, pues en mi sueño, o ensueño, está Bolaño, estás tú y estoy yo *mayestáticamente, monadológicamente*, en el nosotros. Cuando cierro los ojos, si me ilumino en mi oscuridad interior, soy el universo: somos nosotros en mi combinación de combinaciones. Mi tesis demuestra monadológicamente nuestro Bolaño metafísico y sus implicaciones profundas en la tradición occidental.

Fue en el curso 2006-07 cuando inicié mi investigación, realizando una beca Erasmus en la Universidad degli Studi di Torino. Mi tutor asignado era el filósofo Gianni Vattimo, pero quien me puso tras la pista de Bolaño fue el profesor Angelo Morino. Es en el curso 2015-16 cuando doy fin a esta aventura intelectual y profesional, personal y afectiva, que me abre al infinito de la aventura, proyecto o viaje, que son todas las aventuras que vivimos en cada uno de los instantes que conforman o trazan nuestra existencia. Durante estos diez años he desarrollado y dotado de dimensión a mi primer trabajo de investigación que presenté ante un tribunal de la Universidad de Murcia en 2007 sobre Bolaño. Entre Turín y Murcia he pasado un año en Belfast, donde asistí como oyente al curso de traducción del profesor David Jonhston, y trabajado tres en Bakú como profesor-lector AECID en la Universidad Azerbaiyana de las Lenguas. Nuevamente en

Murcia he consagrado tres años intensos de trabajo específico para mi investigación sobre la novela 2666 de Bolaño, cuyo resultado final es la tesis que tiene en las manos.

El título alude a la tesis que defendemos: que Bolaño es metafísico y que para llegar realmente a él hay que leerlo metafísicamente. Esta tesis alude asimismo a una segunda tesis necesaria y esencial para la primera, y es, siguiendo nuestro estudio, que la literatura es metafísica; esto sería la tesis de la tesis a la que debemos llegar, con respecto a la idea del profesor Ángel Montes, de que en toda tesis, hay una tesis de la tesis<sup>1</sup>. Por tanto, si la literatura es metafísica es porque Bolaño es metafísico, no al revés, ya que Roberto Bolaño es ante todo un escritor, pero, como escritor, y aquí se halla la razón, una razón fronteriza, de toda la tesis, Bolaño es ante todo un poeta. La poesía es la verdadera frontera que lo aúna todo y por la que a todo accedemos. Bolaño hace justicia a Dios desde la frontera, pues, de no ser así, Dios no tendría justificación, en el sentido de que no habría justicia para Dios. De este modo lo importante no es Dios sino los crímenes de Santa Teresa (Ciudad Juárez en la novela 2666). Misticismo y materialismo finalmente se pertenecen recíprocamente; de ahí la mística del mal y la salvación matérica, que formulan el ser fronterizo desde donde Bolaño crea a sus personajes. En ellos presenciamos verbigracia el mal absoluto y al caballero de la fe kierkegaardiano. La obra de Bolaño es una teodicea fronteriza si leemos, y tenemos que leerlo así, a Bolaño como metafísico.

El hecho de analizar e interpretar convenientemente la novela de Bolaño 2666 nos obliga a formular y defender la tesis de que Bolaño es metafísico. De no ser así, lo que hacemos es oscurecer a Bolaño desde una lectura epidérmica de su obra, y en este caso no llegamos a comprender su verdadera aportación a la cultura occidental. Para ello llegamos por una serie de autores a una metafísica en Bolaño. Desde esta metafísica ético-afectiva, Bolaño formulará toda su labor literaria y formará con sus trabajos su poesía. Bolaño no sólo se integra en una tradición metafísica, sino que además la

---

<sup>1</sup> Ésta y muchas más cuestiones de interés en este sentido se plantean en su libro, junto a Alberto Montes Martínez, *Guía para proyectos de investigación en Ciencias Sociales*.

transforma. Con la tesis que llevamos a cabo hablaremos y desarrollaremos esta transformación. Una vez planteada y ubicada la metafísica de Bolaño, haremos un repaso por toda su obra con el fin de comprobar esa metafísica formulada en su literatura, desde sus primeros textos hasta sus publicaciones póstumas. En ese punto se realizará una digresión reflexiva con la obra del poeta del XVII inglés, John Milton, ya que el tema en el que profundizamos para afirmar un Bolaño metafísico es el mal. Desde una lectura de Bolaño, releemos a Milton, concretamente su poema épico *El Paraíso perdido*, para, con esa relectura, releer *2666*. La profundización y riqueza en la obra de Bolaño nos obliga a esta digresión, que encuadramos como Literatura comparada, para adentrarnos con la requerida dimensión cultural y simbólica en una hermenéutica que abarque con éxito el análisis y la interpretación de *2666* como texto, símbolo alegórico y legado. Esta hermenéutica justifica firmemente una metafísica en Bolaño o a un Bolaño metafísico. Si Bolaño es metafísico, y esta sería nuestra conclusión, es porque la literatura es metafísica, puesto que la literatura metafísica como género no existe, como ha pretendido la crítica a la hora de etiquetar por ejemplo una obra como la del escritor argentino Ernesto Sabato.

Desde los primeros estudios críticos sobre la obra de Bolaño que se empezaron a publicar en vida del autor, el punto de vista que ha predominado para abarcar sus textos ha sido el político-social, abarcando con sus propuestas a Bolaño más bien histórica y temáticamente. En el “Estado de la cuestión” dialogaremos con la crítica especializada en Bolaño con el fin de ofrecer al lector interesado un panorama general y una clasificación provisional de lo escrito hasta ahora sobre nuestro autor. Para ello contamos con un corpus crítico detallado en la bibliografía, en el que asimismo nos basaremos pertinentemente en cada uno de los capítulos para valorar y dar constancia de sus diversas aportaciones. Durante los años ochenta y noventa ya hay referencias críticas en reseñas o artículos de otra índole o tema sobre la obra de Bolaño; si bien es a finales de los noventa cuando surge con los trabajos de Celina Manzoni una crítica específica y erudita que empieza a reunirse en libros o revistas monográficos del autor chileno.

Sólo tímidamente se ha mencionado una metafísica en Bolaño, pero a día de hoy ninguno de los artículos y tesis publicados ha llegado a ahondar en este punto capital tanto en Bolaño como en la literatura. Bolaño era un excelente lector, entre otros muchísimos autores, de Borges y Pascal. Ya sólo con estos dos nombres queda plenamente justificada nuestra tesis. Bolaño es en este sentido que proponemos el autor que da la bienvenida al siglo XXI. Para realmente enfrentarnos a nosotros mismos en este nuevo siglo, tenemos que leer metafísicamente a Bolaño. Para que el hombre no sea lobo del hombre en esta época liderada por la tecnología, tenemos que saber abarcar existencialmente la obra de Roberto Bolaño y por ende ponernos existencialmente a la altura de la época en que vivimos. La metafísica nos abre esa puerta y ese significado fundamental en nosotros lectores del inicio del siglo XXI. En este sentido, olvidar a Bolaño o no llegar realmente a él significa tristemente olvidarnos de nosotros mismos o no llegar verdaderamente a nosotros. Las humanidades deben restaurar culturalmente, epistemológicamente, existencialmente, espiritualmente aquello que no nos permite estar a la altura de nuestro desarrollo metropolitano y tecnológico.

Los objetivos de nuestra investigación son comprobar lo siguiente: que Bolaño es metafísico; que la literatura es metafísica; que nuestra Teodicea es en verdad una Mundicea; que al igual que hay una mística hay una mística del mal; que somos el ser fronterizo; que nuestros actos son monadológicos; que nuestros estados son heterotópicos, ya no sólo utópicos o distópicos; y que el poeta y la poesía proceden de la intemperie, pues somos la intemperie metafísica, y nunca de la polis.

Bolaño aborda fenomenológicamente sus grandes temas, que son el mal y la frontera. Analizando su obra desde la metafísica se van comprobando los objetivos arriba citados. ¿Es necesaria la metafísica para la crítica literaria? ¿Es necesaria la metafísica para la literatura? ¿Por qué la literatura en metafísica? ¿Por qué Bolaño es metafísico y de qué manera esta mirada enriquece su obra desde la escritura y desde la lectura? ¿Qué aporta en este sentido la literatura de Bolaño? ¿Por qué 2666? ¿Qué es 2666? ¿Qué sentido tiene que Bolaño estuviese trabajando hasta el último de sus días en esta novela? ¿Qué era la literatura para Bolaño? ¿Se podrían aunar –y por qué– nombres

aparentemente tan dispares como Plotino, Leibniz, Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein, Dostoyevski, Macedonio Fernández, Borges y Cortázar?

El modo según el cual demostramos que Bolaño es metafísico procede de una hermenéutica del mal. En su obra no sólo cobra este tema una importancia capital, sino que es además el fenómeno que capta y fundamenta toda su obra. De ahí la necesidad de la crítica y el amigo lector de penetrar con Bolaño el mal y en él captarlo fenomenológicamente, pues éste es el viaje por el que nos aventura Bolaño con el trabajo literario y existencial por el que dio su vida. La crítica en este caso es instada a trascender la crítica para que, haciendo crítica, llegue a todo tipo de lector, con el único fin de que todo tipo de lector, que somos todos, llegue a Bolaño como a Bolaño hay que llegar. Nuestra apuesta es llegar metafísicamente a Bolaño para impregnarnos y disfrutar de todo lo que Bolaño quería contarnos, en toda su dimensión. La riqueza de matices es infinita, pues toda su obra, o incluso sólo *2666*, nos ofrece la combinación de combinaciones que nos muestra nuestra combinación, si nos sabemos leer en el mundo como mundo. Su obra es pues un caleidoscopio que nos brinda todas las formas, y es además, y por eso que nos brinda, nuestro espejo: el espejo existencial en el que no nos gusta, o evitamos, o profundamente, íntimamente rechazamos mirarnos, y por tanto olvidamos. En Bolaño fenomenología y literatura se aúnan. Bolaño metafísico da cuenta de ello.

El estilo que predomina y da sentido a nuestra tesis es necesariamente el ensayístico, para fusionar en nuestra escritura, lectura y argumentación, desde la literatura, la poesía que es la metafísica, la fenomenología y en última instancia la ciencia. De este modo pretendemos captar el infinito absoluto desde la parte finita, esto es, comprobar y demostrar científicamente la poesía. Aunque la forma que prevalezca, con y en toda su coherencia, sea la ensayística, nuestra tesis es fundamentalmente y absolutamente científica. Las digresiones, tan del gusto de Bolaño, que proponemos con Milton, sobre todo, y Carpentier, como entrante a *2666*, son desviaciones pertinentes, para que, en su desvío, muestren en su horizontalidad el núcleo, y por consiguiente los núcleos, que fundamentan científicamente nuestra tesis. La digresión, desvío y ensayo se

revelan en sí apropiados para demostrar lo indemostrable, cuando lo que pretendemos demostrar científicamente es a Bolaño metafísico. La metafísica es por tanto una aventura fascinante en su infinito *continuum*, vital y existencial en su finitud. El autor que nos abre a nuestro viaje extático es Kierkegaard. Sin Kierkegaard somos intrascendentes. Bolaño es kierkegaardiano. Si no somos kierkegaardianos dejamos de ser mundo, para ser nuestro mundo, como en metafísica ocurre en su magnificencia con Hegel y con Heidegger. Menos mal que tenemos verbigracia a Borges, a Wittgenstein, a Nietzsche, a Leibniz, a Cervantes, a Plotino y a Sócrates. El mal absoluto es ese posesivo nuestro: mundo en el que nos cerramos y no mundo en su abrirse. El mal de nuestro mundo es no leer a Kierkegaard, y en ese sentido existencial al que aludimos es como decir que el mal del mundo hoy es no leer a Bolaño metafísico. Sin esta lectura, que es en sí una relectura, pues a Bolaño hay que releerlo, *2666* y los demás títulos permanecen almacenados anecdóticamente como una acumulación de experiencias, o peor, como un enigma sin resolver o a resolver. El mundo mientras tanto sigue su curso sin rebelarse, y nosotros el nuestro, sin revelarnos.

La bibliografía, por todo lo que venimos diciendo, es un capítulo más de la tesis y un texto que se propone para ser leído con atención, ya que como corpus seleccionado y abarcado, en su amplitud, diversidad y extensión demuestra científicamente el perfil y la intención de nuestro autor como escritor, y sobre todo como poeta, que en su labor y oficio se muestra como metafísico, y por tanto desde la metafísica debe ser apreciado, leído, comprendido y contemplado. El escritor es en sí poeta, y en esa poesía, como todo lector, se sitúa asimismo el crítico, el lingüista, el filósofo, el dramaturgo, el sociólogo, el poeta, el siquiatra, el escritor, el artista, el cineasta, el teólogo... cada cual con las particularidades y exigencias de su empresa y oficio, pero íntimamente todos nosotros vinculados por la misma poesía. La bibliografía para esta tesis demuestra esa poesía. Para abarcar la obra de Bolaño, el lector interesado la hallará compartimentada desde lo específico de nuestro autor hasta lo más general. En ambas partes añadimos un apartado electrónico con materiales diversos y relevantes extraídos de Internet. La bibliografía específica contempla las ediciones que hemos manejado de la obra de Bolaño, así como la crítica que ha centrado en él y sus distintos trabajos o facetas literarias la atención y

dedicación precisas. Desde los trabajos pioneros en este campo de Manzoni y Espinosa, como los monográficos de Fernando Moreno y Ríos Baeza, la paciencia y pasión por el mismo de Ignacio Echevarría, Daniuska González, Chiara Bolognese, Alexis Candia, Chris Andrews y tantos otros, muestran todos juntos y en comunión una labor concienzuda, difícil y desesperante con un autor que no da tregua. La crítica de Bolaño ha ofrecido sus movimientos generando relativamente en pocos años distintas etapas, abriéndose constantemente por distintos caminos en esas etapas, y proponiéndose en última instancia, con sus nuevas propuestas, como una nueva crítica de Bolaño. En ese renovarse, releerse, relanzarse, reconocerse, regenerarse, y reinventarse, en ese movimiento intelectual, en el diálogo, se halla Bolaño, no en nuestros trabajos. Los críticos a los que aludimos son ya en sí valientes por haber elegido para su lectura e investigación a un autor fuera de cualquier convención, y esto lo decimos con vértigo, como es Bolaño. La bibliografía general pretende mostrar una parte de ese vértigo.

Son tres las líneas por las que podemos considerar y apreciar a Bolaño con el fin, la intención y la oportunidad de leerlo y pensarlo –vislumbrarlo– como metafísico. Una primera es la que nos acerca a su figura, vida y obra, como poeta. En este caso, ya de por sí su visión es metafísica, lo cual hace de Bolaño, al mostrarse poéticamente en su escritura desde la poesía, como un místico y como un visionario, que no otra cosa es el poeta, o cada uno de nosotros vistos, o viéndonos, desde la poesía, que es nuestra poesía, y es la poesía del mundo. Una segunda línea, siguiendo este sentido poético y visionario, es sin duda Borges. Asimilado intelectual y afectivamente por Bolaño, nuestro autor universal de “El Aleph” lo sitúa con su punto de vista y voluntad de poder en esa concepción metafísica del mundo, que en Borges es representada por la biblioteca, y también en Bolaño, pero trascendiéndola como *intemperie*. Con Bolaño somos el signo hacia el afuera del signo, no en sí el signo o el signo esencial. Por último, una tercera línea fundamental que nos hace adentrarnos en un Bolaño metafísico es su indiscutible gusto por la tradición idealista, donde entran el mundo clásico, su germanofilia esencialmente romántica, su malditismo de progenie francesa y su ironía socrática y cervantina, que sigue, potencia y colisiona con una tradición materialista, para dar el giro. Aquí por tanto daremos con Bolaño la vuelta a nuestro mundo al revés, para ver que está



del revés, con el fin de contemplarlo y así mostrarnos como tal: mostrarnos como mundo, y ya no como *nuestro* mundo. En este sentido metafísico, la lectura que a partir de Bolaño realizamos de un Plotino matérico y fronterizo, nos dará otra visión metafísica del mundo y nuestro ser, como mundo en su trascender como signo evocado y como poesía expresada, para ser por fin en sendas manifestaciones la frontera, revelándonos de este modo como el ser fronterizo.

La tesis está dividida en ocho partes. Después de esta introducción haremos como segundo apartado una clasificación valorativa de la crítica especializada en Roberto Bolaño. Será en el apartado 7 donde aportaremos las conclusiones de nuestra investigación. En el apartado 3, y parte del 4, desplegaremos el marco teórico que abarca la obra de Bolaño metafísico. La teoría metafísica que se desprende de nuestros planteamientos quedará demostrada en el recorrido que hacemos de toda su obra, desde el punto 4.3, con el manifiesto infrarrealista (4.3.1), sus primeros poemas y su íntima relación con Papasquiaro (4.3.2), los poemas de madurez (4.3.3), toda su narrativa (4.3.4), en la década de los ochenta (4.3.4.1), en la década de los noventa (4.3.4.2), hasta llegar a los últimos títulos publicados póstumamente (4.3.4.3), pasando por un análisis de la novela *Los detectives salvajes*, en el punto 4.4, para poder desembocar, con todo ello, en *2666* en el apartado 6 de la tesis. Del punto 4.3.1 al punto 6.6 tenemos por consiguiente la parte práctica de la tesis. El apartado 8 y último es la bibliografía, de la que ya hemos hablado. El apartado 5, enteramente, y el punto 6 de la sexta parte son las digresiones que comentábamos arriba. La parte 5 de la tesis está dedicada al *Paraíso perdido* de John Milton; el comienzo del apartado 6, a la novela de Carpentier, *El arpa y la sombra*. En cuenta tenemos la obra de ambos autores, que presentamos como propuesta de Literatura comparada, con Milton, para ahondar en el mal; con Carpentier, para profundizar en la violencia. Al final aportamos como apéndice el documento en que nos hemos basado para el análisis léxico y las estadísticas del punto 6.2.

Pasemos seguidamente a ver entonces el estado de la cuestión.

## 2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

Más de quince años de crítica específica sobre la obra de Bolaño han dado para mucho<sup>2</sup>, y sin embargo la misma crítica muestra su insatisfacción ante el modo en como ha sido abordada y los resultados que hasta el momento sus enfoques han ofrecido. Fue en 2010 cuando Ríos Baeza lanzó explícitamente la primera propuesta original que pretendía abarcar de manera diferente, desde otras especialidades del saber y puntos de vista no comunes en la crítica literaria, unos textos que, aunque parezca que presentan una forma tradicional y poco innovadora en el conjunto de su obra, en su contenido, y las formas en que se presencia ese contenido, juegan constantemente con el lector, transportándolo y trasladándolo a otros lugares no transitados o de difícil acceso.

Si bien la crítica ha querido y pretendido abrirse y mostrarse a la altura de una propuesta abrumadora como es la de Roberto Bolaño, todavía en 2014 voces como la de Arndt Laink expresan su descontento por no oír aún de la crítica lo que por otro lado Bolaño transmite cuando todos, críticos y no críticos, lo leemos (*Las figuras del mal en "2666" de Roberto Bolaño*, 10). A su vez, Arndt Laink cita a Wilfrido H. Corral en esta

---

<sup>2</sup> Tenemos en cuenta que la recepción de la obra de Bolaño apunta a mucho antes de lo indicado; si bien consideramos el inicio de una recepción crítica específica en Bolaño desde los primeros trabajos que presenta Celina Manzoni a finales de los noventa. Haciendo arqueología de la crítica, encontramos por ejemplo una reseña de Jorge Mancera sobre *Consejos*, el mismo año de la publicación de esta obra a cuatro manos con A. G. Porta, en *Notas sobre la lectura de la violencia en «Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce», de Roberto Bolaño y Antoni García Porta*, *Anthropos-Boletín de información y documentación*, 39-40, p. 93, 1984. Nos resulta muy interesante su propuesta de lectura fronteriza, partiendo de la violencia motivada, aunque sea íntimamente, o gratuita, que, como él mismo dice, no desarrolla por motivos de espacio. También contamos, verbigracia, al inicio de los noventa con un artículo de Selena Millares, donde toca de pasada la poesía de Bolaño como otro ejemplo más que le ayude a caracterizar la poesía chilena (273), en *Chile: la generación dispersa*, *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense de Madrid), N° 21, pp. 265-276, 1992.

cuestión. Luego añade que es que «quizá haya pasado simplemente poco tiempo para tratar sus obras con cierta profundidad» (Ibídem). Este cambio de percepción en cuanto a la obra de Bolaño y su recepción crítica es harto positiva, o lo será, pues la obra de Bolaño obliga o está obligando al fin al crítico a dejar de serlo, esto es salirse de su rol para renacer en él con más fuerza, es decir con otro sentido del compromiso y otra visión en su labor. Más adelante dirá Laink que en su trabajo se «propone una lectura enfocada en primer lugar en el peso filosófico del mal en las páginas de 2666» (16). A lo que alude Laink es a una «fenomenología del mal contenida en 2666» (Ibídem). Comprobamos cómo el crítico se desplaza, y, si atendemos a ese desplazamiento, no es sino para reforzar y potenciar la crítica literaria. Él apuesta por un acercamiento inmanentista (13) y así ofrecer una tentativa más conforme a las exigencias de las problemáticas que conforman el panorama literario de Bolaño. Esta apuesta iría dirigida a detenerse más en los conceptos que manejamos para explicar y explicarnos una obra como la de Bolaño.

Quien viene así haciéndolo y con buenos resultados desde 2003 es Daniuska González González, y llama la atención que la recepción de su trabajo no haya calado todavía más en artículos de contemporáneos suyos, al menos los que han tratado como tema principal el mal. Y es que parece que la crítica hace bien su trabajo, pero sin profundizar como debiera en un autor que con su labor sí que lo hizo. Apasiona leer a Bolaño, pero su hermenéutica es incómoda y difícil, pues nos obliga a implicarnos o tener un grado de compromiso con el mundo, la cultura y nuestra época paralelo a como lo tuvo el autor. Pocos han sido los críticos que han mostrado tal tipo de implicación, publicando buenas propuestas y buenos trabajos, pero quedándose su crítica más en un plano descriptivo que en uno propiamente crítico basado en el análisis y la hermenéutica que caracterizan una investigación. En suma, una crítica es la que proponemos, y no un artículo de opinión, enfocada más en la *episteme* y menos en la *doxa*. Este *pero* adversativo de nuestra exposición nos está indicando ya la distancia generada entre los trabajos de Bolaño y los de la crítica. Este fenómeno fraternal entre el escritor y el crítico se nos presenta como si la crítica hubiese dado un primer paso en su acercamiento, pero aún no se decidiera o atreviera a dar el segundo paso, cuando el escritor en el que se adentra ha dado ya tantos que ni lo vemos, si el lector coloca su punto de vista desde

donde la crítica trabaja. Con otro escritor este desencuadre o desenfoque se nota menos, pero con una propuesta y dimensión como la de Bolaño se nota mucho.

Un síntoma incuestionable de esta distancia ha sido proponer a Bolaño como mito o mitificar a Bolaño convirtiéndolo más en un personaje del que hablar más que en un escritor al que leer y tras su lectura transformar el mundo. Curiosamente los críticos que han sabido reaccionar a este feliz intento son los que han presentado un punto de vista más adecuado y trabajos en su contenido más interesantes sobre la obra de Bolaño. El interés venía dado en que no sólo se leían sus ensayos y tesis de manera acumulativa, sino que, en el esfuerzo de leerlos, despertaban el diálogo, esto es, el dialogar con ellos. Éste es el caso por ejemplo de José Javier Fernández Díaz, Franklin Rodríguez y Pablo Moíño Sánchez, este último, componente del libro de ensayos *Roberto Bolaño. Estrella cercana*, editado por Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada. Los autores mencionados lo expresan directamente en sus escritos. Lo indican indirectamente otros como Celina Manzoni, cuando, refiriéndose al final de *Nocturno de Chile*, continúa sus comentarios sobre Bolaño con un elocuente: «[d]espués de este violento movimiento desmitificador» (*Bolaño salvaje*, 346). Esta manera de referirse a su obra contrasta con el hecho de mitificar a Bolaño, que, en la misma línea de Bolaño, es mucho más violento. Otros autores que estimulan el diálogo con sus reflexiones son Magda Sepúlveda y Daniuska González. Este modo de reaccionar ante la crítica y percibir una obra en su continuo rehacerse con la lectura nos augura que la crítica de Bolaño está por venir y que en los próximos años disfrutaremos de una relectura conveniente a los parámetros en los que Bolaño pensaba la vida y la literatura y que aún tiene tanto que decirnos y ofrecernos.

Desde los primeros estudios críticos sobre la obra de Bolaño que se empezaron a publicar en vida del autor, la primera publicación de artículos y ensayos editada por Manzoni data del 2002, el punto de vista que ha predominado para abarcar sus textos ha sido el político-social. Sólo tímidamente se ha mencionado una metafísica en Bolaño, más en su uso adjetival que sustantivo, por ejemplo en alusión a una posible novela metafísica en alguna de sus obras o estado metafísico en alguno de sus personajes, como es Auxilio Lacouture, pero a día de hoy ninguno de los artículos y tesis publicados ha

llegado a profundizar y ahondar en este punto capital, el de la metafísica, tanto en Bolaño como en la literatura.

Bolaño era un excelente lector, entre otros muchísimos autores, de Borges y Pascal. Ya sólo con estos dos nombres queda plenamente justificada nuestra tesis. Bolaño es el autor que da la bienvenida al siglo XXI. Para realmente enfrentarnos a nosotros mismos en este nuevo siglo, tenemos que leer metafísicamente a Bolaño. Para que el hombre no sea lobo del hombre en esta época liderada por la tecnología, tenemos que saber abarcar existencialmente la obra de Roberto Bolaño y por ende ponernos existencialmente a la altura de la época en que vivimos. La metafísica nos abre esa puerta y ese significado fundamental en nosotros lectores del inicio del siglo XXI. En este sentido, olvidar a Bolaño o no llegar realmente a él significa tristemente olvidarnos de nosotros mismos o no llegar verdaderamente a nosotros. Las humanidades deben restaurar culturalmente, epistemológicamente aquello que no nos permite estar a la altura de nuestro desarrollo metropolitano y tecnológico. La crítica en este sentido debe abrirnos a esa epistemología en que el autor al que se enfrenta trabaja. Quedarse en la superficie es reducir la dimensión y tradición humanistas donde el escritor y el crítico se ubican.

Las líneas generales seguidas por la crítica de Bolaño han sido una primera más expositiva y descriptiva, otra segunda más historicista, y otra tercera más interpretativa. El primer grupo es el más numeroso y el que más abunda y prolifera. En él se indican y diseccionan los temas y los puntos que caracterizan la obra de Bolaño, y de esos temas y puntos se hace un seguimiento en la obra elegida a partir de citas. Desde aquí, el crítico se esfuerza en analizar más o menos, según lo considere apropiado, con el fin de ir señalando el tipo de género, canon y tradición propios de un autor como Bolaño. En esta sección ubicamos por ejemplo a Celina Manzoni y Dunia Grass en *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003), Simposio Internacional*; a José Promis en *Territorios en fuga*; Ignacio Echevarría, Rodrigo Fresán, Jorge Volpi en *Bolaño salvaje*; Chiara Bolognese bajo el concepto de *cartografía*, así como Valeria de los Ríos en *Bolaño salvaje*; Felipe A. Ríos Baeza en *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*; Patricio

Pron en *Roberto Bolaño. Estrella cercana*, por citar unos ejemplos representativos en esta línea.

El clímax de este grupo acaece cuando cae en el uso del texto como pretexto, como les sucede a Ricardo Martínez con respecto a la poética cognitiva, a Cristián Gómez con Bajtin<sup>3</sup>, y a Ríos Baeza al adentrarse en el mundo de los subgéneros para trazar la periferia de Bolaño o definir a un Bolaño periférico, pero donde al final se habla más de la periferia y de los géneros bizarros que de la obra de Bolaño. No equiparamos para nada a unos autores con otros. En los dos primeros casos se trata de un artículo ensayístico; el de Ríos Baeza es todo un libro<sup>4</sup> donde sí que se analizan y comentan con detenimiento aspectos que conciernen a Bolaño, sólo que tendiendo y finalmente cayendo en lo que hemos indicado de tomar el texto como pretexto. Con inteligencia y audacia, Ríos Baeza se queda *temblando* en el borde en el que ubica a Bolaño. Lo expresamos de esta manera, porque pensamos que al situarse ahí no le permite al crítico o a la mirada crítica ir más allá, cuando el escritor en cuestión sí que va y se dirige a ese más allá de la periferia. Una de las conclusiones de Ríos Baeza reza:

[e]n los instantes en que debería producirse la explosión narrativa (el aseguramiento de todos los cabos sueltos), cada relato se vuelve un «territorio en fuga», un «rizoma» en palabras de Deleuze, que ayuda a provocar no una conclusión sino un giro, una vuelta más; en suma, una senda limítrofe, *temblando* entre la estabilidad y la inestabilidad. Así, el borde no se signa como un límite o un fin, sino como un territorio conflictivo y paradójico que vuelve a producir movimiento (la cursiva es nuestra) (*Una narrativa en el margen*, 242-243)

La visión fronteriza está bien planteada y sin embargo no queda demasiado claro el tipo de giro que manifiesta Bolaño en su literatura. Precisamente Bolaño crea ese nuevo movimiento, pero porque se halla fuera del límite o borde. De ahí que donde se

---

<sup>3</sup> Estos dos autores en *Territorios en fuga* de Patricia Espinosa (ed.).

<sup>4</sup> *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura.*

queda el crítico el escritor no está. Bolaño no es una propuesta intelectual; Bolaño es un acto existencial. El acto es la vida y es la obra.

Podríamos asimismo considerar dos subgrupos en esta línea generalizada o más transitada. Uno primero estudiaría la obra de Bolaño más desde la Literatura Comparada que desde la Teoría de la Literatura como veíamos más arriba. En este subgrupo tendríamos trabajos de la calidad de Ilse Logie con respecto a la obra de Kafka, en el volumen de *La experiencia del abismo*; de Leónidas Morales, con respecto al *Quijote*; e incluso de Roberto Cabrera, con un convincente acercamiento estructural de *2666* a la Biblia. Como libro monográfico en esta tendencia comparativa tenemos *Borges es inagotable. Una lectura borgeana de Roberto Bolaño* de Nieves Vázquez Recio.

El otro subgrupo tentaría una definición o formalización del estilo preciso, explosivo y expansivo de Bolaño, aterrizando en su lenguaje y en los recursos que lo caracterizan como escritor, amén de como pensador, en trabajos como los de Myrna Solotorevsky, que acuña el concepto de *espesor escritural*, el artículo de Fernando Moreno en *La memoria de la dictadura*, y el ensayo de Carlos Cuevas Guerrero “Escritura e hipérbole”. En este último subgrupo podríamos incluir los textos de Adriana Castillo de Berchenko sobre los *vasos comunicantes* y el de Pablo Catalán sobre su concepto de *laberinto* como narrativa en *expansión* –concepto éste muy recurrido de la crítica en Bolaño–, ambos recogidos en *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. También entrarían dentro de esta perspectiva formal los estudios de Chris Andrews sobre la *experiencia episódica*, incluido en *Bolaño Salvaje*; de Nieves Vázquez Recio con alguna de sus consideraciones como el *vi enumerativo*; o incluso de Franklin Rodríguez con su concepto de *explosión*, el cual nos resulta de lo más acertado, pero que sin embargo Franklin utiliza sin citar a Lotman. Esto no desmerece el uso que de él hace Franklin, aunque desde nuestro punto de vista sí que le resta dimensión, pues debemos leer a Lotman, y debemos leer a Coseriu.

En el segundo grupo general, prima considerar a Bolaño como personaje histórico; entonces se habla de él o de alguna de sus obras durante un periodo de tiempo determinado, que suele ser el de su juventud en México y el grupo que allí formó con

Papasquiario, Montané Krebs y otros amigos del ifrarrealismo, y las publicaciones que entretanto se dieron, pero en el que también entra el que abarca su vida en España. En este aspecto contamos con los trabajos de Jaime Quezada, que nos presenta a un Bolaño prehistórico en su libro *Bolaño antes de Bolaño*; de Roberto Brodsky, con un acercamiento a su evolución o transformación desde la persona al escritor en su artículo “Bolaño antes de Bolaño”, aparecido en *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003), Simposio internacional*; de Monserrat Madariaga Caro, más en el terreno de la juventud; Jorge Herralde, más en la etapa de madurez como editor y amigo. También Bolognese se ha adentrado por esta línea; Carmen Boullosa cuenta sus experiencias juveniles en “El agitador y las fiestas”, incluido en *Bolaño salvaje*; Javier Campos lo centra en torno al manifiesto infrarrealista, en su trabajo aparecido en *La experiencia del abismo*; los artículos de Felipe Ruiz, Juan Pascoe, Eva Castañeda Barrera, Andrea Cobas Carral, Mónica Moreno, Jaime Moreno Villarreal, Néstor Ponce insisten en el mundo del infrarrealismo. Por último incluir en este apartado los documentales que hasta la fecha se han realizado sobre Bolaño, a saber: *Bolaño cercano* de Erik Haasnoot en *Bolaño Salvaje*; *Roberto Bolaño: el último maldito*, dentro del programa de La 2 de Televisión Española “Imprescindibles”; y *Estrella Distante. Apuntes sobre la vida y obra de Roberto Bolaño*, de Darinka Guevara y Jordi Lloret, que no poco han contribuido a la construcción de Bolaño como mito.

El tercer grupo es el más escaso, pues implica una reflexión por parte del crítico o autor no anotada o mencionada, sino desarrollada convenientemente. Es aquí donde hablamos de análisis y hermenéutica, y donde el crítico, por lo menos en su esfuerzo académico e intelectual, considera a Bolaño también como pensador. Este enfoque viene dado con mayor o menor calado por autores como Peter Elmore y Juan Antonio Masoliver Ródenas<sup>5</sup>; Magda Sepúlveda, Florence Olivier, Marcial Huneeus e Ilse Logie<sup>6</sup>; Patricia Espinosa, Alexis Candia, Roberto Cabrera, Daniuska González, Arndt

---

<sup>5</sup> Autores incluidos en *Bolaño Salvaje*, edición de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau.

<sup>6</sup> Nombres que conforman *La experiencia del abismo*, editado por Fernando Moreno.



Laink, Franklin Rodríguez; Ríos Baeza en “Arturo Belano: El viajero en el tiempo”, y Daniella Blejer<sup>7</sup>, los cuales alientan al lector a relanzarse nuevamente en la obra de Bolaño.

Una vez mostradas las tres tendencias que dominan la crítica actual en Bolaño podemos considerar otras líneas críticas que se salen de Bolaño. Sorprende que en algunos aspectos la crítica especializada en Severo Sarduy hable con más profundidad de Bolaño que mucha de la crítica que se dedica a Bolaño. Es el caso de Férrez Mora cuando analiza la obra del escritor cubano desde las transformaciones y modificaciones del significante como *poiesis* ontológica. Su manera de ahondar en el concepto de pliegue y en su vínculo creativo con la melancolía, los giros de perspectiva que esto supone en cuanto al dinamismo y el estatismo, el *continuum*, lo fronterizo y la matemática ontológica nos hace pensar que, con todo ello, elaborase paralela a la suya con Severo una crítica de Bolaño. Curiosamente autores como Rafael Eduardo Gutiérrez Giraldo, en su artículo “Roberto Bolaño: fragmentos de un discurso do vazio”, y Alma G. Corona Pérez con Alma J. De Saavedra, en *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, tienen en cuenta la presencia y estudian recursos neobarrocos en Bolaño.

A Bolaño se le ha comentado desde los postulados del posmodernismo y considerado en una tradición posnacionalista. Estos dos términos caracterizan o en ellos se mueve la mayor parte de la crítica actual. Interesante sería que al mismo tiempo esa misma crítica fuese más crítica con los términos o tradiciones que maneja y crea. Está claro desde Sade que el sueño moderno ha terminado, aunque otros después de Sade se lo hayan creído y mucho; pero eso no significa que la modernidad haya desaparecido ni que haya dado todo de sí. La idea de progreso y la necesidad de un centro siguen y seguirán dando sus frutos. Tendremos que estar atentos más a sus reformulaciones, esto nos parece mucho más interesante, que a lanzar novedades terminológicas al panorama intelectual de la época. Es enriquecedor de este mismo panorama que la crítica literaria

---

<sup>7</sup> Ambos de la colección editada por Felipe Adrián Ríos Baeza, *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*.

lea y se base por ejemplo en Deleuze para sus comentarios, si bien el rizoma no anula la forma del diálogo, más simple como término pero no menos compleja en su dinámica y formación o formulación.

Una crítica excelente de Bolaño en este sentido es leer y releer a Borges. Impresiona el modo en que se abren los múltiples sentidos concentrados en la obra de Bolaño cuando uno relee a Borges, teniendo presente a la vez su lectura de Bolaño. En este sentido podemos afirmar que de hecho el mejor crítico de Bolaño es Borges; esto lo vemos con claridad cuando, habiendo leído todo Bolaño, releemos como hemos dicho todo Borges. Es entonces cuando, al margen de toda terminología, entendemos muchas cosas en profundidad que antes veíamos, pero no del todo, quizá su reflejo un tanto borroso, desde la superficie. Comprendiendo en su dimensión esas cosas o aspectos, elementos, características o temas, podemos empezar a jugar y a proponer una terminología orientativa que estimule nuestros discursos de hoy y los que vengan mañana.

“El arte narrativo y la magia”, “La penúltima versión de la realidad”, “La supersticiosa ética del lector” son títulos del volumen de ensayos de 1932 *Discusión*, que prueban, para el curioso lector, lo que venimos proponiendo. En el último de los apuntados, concluye Borges que «la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin» (205). Estas ideas son bien asimiladas por Bolaño, en su visión de cotejar el mundo y la frontera, o el mundo y sus fronteras, como un horizonte infinito y en llamas. El adjetivo en Borges es la cifra en Bolaño. En otro ensayo del mismo libro titulado “El otro Whitman”, se evidencia que Borges es un crítico salvaje, cuando suelta alguna de sus afirmaciones, que deja al lector temblando, de risa o ira, por ejemplo al requerir «[d]e la buena teoría de Poe, quiero decir, no de su deficiente práctica» (206). Sus adjetivos son peligrosos; sus matizaciones, terribles. En la visión crítica podemos reconocer en este Borges de *Discusión* a un Bolaño *Entre paréntesis*. Para la narrativa, su agilidad, dinamismo y exquisitez por el detalle de estilo no dejan de estar cercanos, casi hermanados, a los de Gabriel García Márquez. Lo que García

Márquez cuenta del día, Bolaño lo cuenta de la noche. Mientras que García Márquez acaba tejiéndonos en el diario de Melquíades, Bolaño nos saca de ese tejido de signos siendo ese tejido. Márquez sale de la caverna para que veamos desde ese afuera y esa luminosidad la caverna y el adentro de la caverna en que estamos y somos. Bolaño en cambio se introduce en el abismo de la caverna y se sumerge en el fondo de su océano para sacarnos fuera de ella, desde su adentro. La soledad diurna en Márquez está ya escrita en el diario; en Bolaño la tristeza nocturna nos abre una ventana en el diario para que salgamos al afuera que es la vida, y su magia. Con Bolaño estamos invitados a pensar el mundo desde una matemática abierta y no desde nuestra matemática cerrada.

En sus conclusiones, Franklin Rodríguez nos insta a la necesaria relectura de Bolaño, lo cual alude a una lectura extensiva, que abarcaría toda su obra, y otra intensiva, que aumentaría el número de veces en la lectura de una obra en concreto, «despacio» (316). No podemos estar más de acuerdo, ya que es de este modo como el inmenso contenido que traducen sus líneas en prosa y verso, y su ritmo continuo y dinámico, su poesía, empieza a verdaderamente apreciarse. La misma relectura de Bolaño debe ir acompañada a la par de la relectura de tantos otros autores, como Borges y Cortázar, Rulfo y Cervantes, Baudelaire y Parra, o los sugeridos en el momento de la lectura sin que el ocupado lector piense en dejarlo para otro momento en que tenga más tiempo.

Al margen de las cariñosas butades de Volpi en su calidad de crítico, y los desafortunados comentarios de algún lector ya hecho, tenemos que decir que el panorama de la crítica se abre por fin a pensar lo leído con Bolaño, y con Bolaño pensar nuestra época y pensar la polis. No caigamos en el malentendido de creer que no se puede decir nada en contra de Bolaño, porque esa sería otra manera de mitificarlo o de no leerlo; lo que sí hay que tener en cuenta es que la crítica ha de estar a la altura del autor y no a la altura de una crítica estándar o determinada por sus circunstancias. Además, debemos considerar que Bolaño no es un autor para la crítica, no es un autor de crítica, y eso no quiere decir que no surja una crítica especializada de Bolaño, sino que ante todo Bolaño es con sus escritos y en sus escritos un amigo y un compañero de viaje. En este sentido

sí podríamos introducir nuestra crítica, porque estaríamos valorándolo y no desvalorizándolo.

Bolaño en sus artículos y ensayos sí que era muy crítico, pero con ello lo que hacía era estimular el diálogo ofreciendo criterio –su criterio– al panorama cultural, político, literario, intelectual y existencial en que vivimos, y al que vivió él, obligando así a que ese panorama se enfrente con criterio a sus autores y además consigo mismo. No entendemos tampoco por qué hay que justificar o defender a Bolaño, cuando por ejemplo Franklin Rodríguez necesita «abrir otro paréntesis para pensar en los homenajes de Bolaño» (292). Jorge Herralde, en su momento, hizo otro tanto. Continúa Franklin Rodríguez destacando que «su literatura está plagada de ellos, tanto que creo que anulan sus *ataques mortíferos*» (la cursiva es nuestra) (Ibídem). Bolaño, como Cesárea Tinajero, Baudelaire, Laura Damián, Rimbaud, Padilla, Lautréamont, Archiboldi, Burroughs o Jayyam, es una serpiente que nos muerde y en el veneno que nos inyecta, en la embriaguez de su veneno al borde de la muerte, enajenados por la ira o la risa, se destila una verdad, que es una alucinación o una visión. Esa visión es la que se reduce y mengua con la falta de afecto y tiempo, la frivolidad intelectual presionada por el bienestar, y la cantidad que se superpone a cierta búsqueda por la calidad y el compromiso con ese hacer que define la humilde labor del crítico literario.

El crítico ha de ser y es en sí un artista, y por ende metafísico, para poder bucear por la estructura profunda y el macrotexto, sin deshacerse de ellos con facilidad exponiéndolos como tema o explicando a lo que se refieren y ahí se pare y detenga. Una hermenéutica es importante para adentrarnos en un autor u obra, pero también para dotar de dimensión a aquello que el crítico tenga o quiera decir, tanto para una reseña como para una tesis. Una reseña enjundiosa es la escrita por Masoliver Ródenas sobre *2666*, “Lecciones de abismo”, en 2004; y es que parece que nos diga algo más aparte de reseñar una obra. Pero es que la obra que reseña, por lo demás, es *2666*. No sucede igual con la escrita por Ewald Weitzdörfer, que parece se la sacuda como un trapo viejo lleno de polvo. Es como si en vez de hablar del *Quijote*, se refiriese al *Quijote* de Avellaneda pero escribiendo sobre el de Cervantes. De hecho, su *2666* es de un tal Roberto Bolaños.

Significante y significado, macrotexto o estructura profunda con su correspondiente microtexto o estructura superficial son de una correspondencia infinita, en la cual una parte dota de vida a la otra parte, como así sucede con los planos interno y externos de la persona, a saber: lo objetivo con lo subjetivo, lo físico con lo metafísico, el cuerpo con el alma y el espíritu y viceversa. El crítico no es un artista; pero tampoco es un científico, y sin embargo tiene que desplazarse entre uno y otro para hallar su crítica. El crítico es un crítico; pero si el crítico pierde su dimensión humanística, el crítico cae para empezar a ser otra cosa: un comentarista, un profesor, un guía turístico, un *descriptor* literario...

La crítica que ha caracterizado la obra de Bolaño es en su mayoría, hasta el momento, una crítica epidérmica, que no una crítica de la epidermis literaria como mencionábamos con Sarduy. Se han dicho muchas cosas, y muchas muy buenas y muy acertadas, sobre Bolaño, pero sin la insistencia necesaria para poder profundizar debidamente en ellas. Una crítica rauda y veloz, pues, como los tiempos que corren: tiempos posmodernos. Se han dicho, por tanto, muchas cosas, expuesto ideas, desplegado conocimiento, pero epidérmicamente. Pensamos, sin embargo, que la lectura ha calado en profundidad; si bien parece que esa lectura no ha podido ser expresada académicamente del mismo modo en que al académico o escritor o descuidado lector ha llegado o sentido. Empecemos pues por el principio.

### **3.- HACIA UNA METAFÍSICA DE LA FRONTERA EN BOLAÑO, DESDE UNA APROXIMACIÓN A MACEDONIO FERNÁNDEZ COMO PUNTO DE PARTIDA**

Si para Borges la realidad era la lectura de un libro, para Bolaño era la acción de vivir la experiencia en la intemperie, esto es la escritura. Tanto Borges como Bolaño sabían que para penetrar toda vivencia había que plantear las preguntas que se haría un detective, pues la intención de ahondar en el misterio de la vida y la existencia era mediante una investigación que diera con las ideas que permitieran alcanzar una visión clara del mundo y su aparente y azaroso devenir. El punto de partida para construir y crear literatura es, por tanto, metafísico, en cuanto desde ese orden o dimensión adquieren la libertad de profundizar y jugar literariamente con los otros órdenes, llámense a estos científico, teológico, lingüístico o filosófico. Ellos han entendido que la mera representación filosófica, teológica y científica de la Vida y el Mundo es tan solo un añadido superfluo y funcional según el enfoque y la idea que el escritor sustente. A Borges no le gustaba Gracián por artificioso –no le perdonaba que viera a las estrellas como gallinas–; a Bolaño, empero, le gustaba por la agudeza y humor con los que deslumbraba su ingenio precisamente desvelando el mundo. La clave de la literatura es pues el punto de partida desde el cual un escritor la construye, esto es el punto de vista desde donde se crea.

Macedonio Fernández es ante todo un metafísico que instituye, o mejor, plantea una metafísica; la suya. Su única preocupación es la de situar en el lugar correspondiente al ser para su correcta contemplación y por ende la clara visión de nuestra existencia como eternidad. Éste es un afán poético en su necesidad, para desnudar el mundo y sentir así la vida en su estado puro y verdadero. La metafísica de Macedonio es la dimensión de la afección que vincula directamente al ser con el fenómeno, apartando y anulando los ropajes que distraen, confunden, desorientan, falsean y ciegan nuestra visión de la Realidad y la Existencia; o dicho de otro modo, no permitir por medio de la metafísica que la Realidad o el Mundo nos distancie del ser y la verdad con apercepciones mentales como la causalidad, el yo y el espacio-tiempo, que fundamenten creencias, siendo éstas

de nuevo máscaras que oculten nuestro abismo. Desde esta dimensión metafísica podemos jugar, enfrentarnos e investigar con total libertad y profundidad los problemas y conflictos que tenemos la necesidad de aclarar, desvelar y descubrir. La metafísica macedoniana nos da los instrumentos y las armas para convertirnos en detectives salvajes que cruzan y atraviesan la intemperie siguiendo, observando, analizando los rastros, las huellas y las pistas del Misterio, siempre en busca de la revelación y de los dones del viaje, esto es de lo místico.

Borges vivió leyendo dentro de la casa; Bolaño lo hizo, pero fuera; si bien los dos sabían que se encontraban en una intemperie extraña de signos que había de ser interpretada para salvarse o ser salvados mediante el hallazgo de la verdad: el sentido ante el absurdo. Borges la encontró en la biblioteca; Bolaño, en las revelaciones que se perciben o asaltan a lo largo del proceso fronterizo, azaroso o no, impulsado por la vida del afuera y la acción. Los dos, sin embargo, nos legaron el informe de su experiencia.

### **3.1.- METAFÍSICA: VISIÓN CLARA DEL SER Y LA FRONTERA.**

La dimensión metafísica macedoniana se reformula y presenta como punto de partida para la literatura de Borges y Bolaño, por su visión de la Eternidad y su relación con el Mundo. Esta relación intrínseca y experiencial en la cual el Mundo se encuentra con la Eternidad y la Eternidad con el Mundo es concebida como una unidad totalmente aprehensible por la inteligencia; una Inteligencia que, según Macedonio, puede dar todas las respuestas, si se halla la adecuación directa entre éstas y el Fenómeno, que es definido como única sustancia posible (1967, 20-21). Para Macedonio <<la Metafísica es el conocimiento del ser, no de las leyes, relaciones o modos de ser (...) es el esfuerzo de visión no-aperceptiva de la Realidad (...) Ciencia y Filosofía son Apercepción; Metafísica es Visión>> (36).

La Metafísica de la Frontera es dentro de este planteamiento la visión clara y sustancial de la Frontera, es decir de su existencia como ser. Esta visión metafísica de la Frontera queda desarrollada como fundamento de la obra de Bolaño y cuyo inicio u

origen lo hallamos, simbólicamente hablando, en la Eva de *El Paraíso perdido*, como luego veremos relejendo a Milton con Bolaño, al ser ella quien provoca y permite la expulsión del Paraíso, por ser éste el lugar que no nos correspondía. Este hecho de esclarecer la Frontera como esencia o fundamento de nuestra existencia es un asunto metafísico y por ello debe ser formulado como tal. Cuando Bolaño habla del Mal para hablar del mundo, pensar la época y su generación, y enfrentarse a nuestro abismo, siempre hay algo más que decir o algo más de lo que dudar, ya que lo hace o formula desde una visión metafísica del problema; y sus investigaciones, que no especulaciones hermenéuticas, van en busca de lo místico, de aquello que se nos revela o se nos muestra, siguiendo a Wittgenstein, y por tanto nos hace trascender ante una no convincente o conveniente descripción del Mundo, esto es la Representación del Mundo o del hecho como límite y limitación. ¿«Es mi misma mano la que estoy mirando»? (1988, 4).

El proyecto de una respuesta Absoluta a la pregunta del Mal es un proceso intelectual del problema planteada como cuestión metafísica. Son muchos los estratos con los que Bolaño juega en su literatura para exponer y expresar su malestar y su mirada del Mundo. Si bien son importantes los planos político, social, estético, filosófico y psicológico en su expresión y creación literarias, Bolaño, como un detective salvaje, como un Arturo Belano ante el Apocalipsis, el absurdo azar y la nada, no se detiene ahí sino que continúa buscando y ahondando con los ojos bien abiertos en el abismo con la intención de salvarnos de nuestra aniquilación trascendiendo la continua pérdida material del Amor y la Memoria mediante la Literatura en la Vida, y ya no, como sucedía en Borges, por la Literatura en la Literatura. Dice Macedonio que «no es metafísico quien intenta la investigación sin el sentimiento inconmovible de que la solución está al pie de la pregunta misma, de que la Inteligencia no puede preguntarse nada a lo cual no pueda responder infaliblemente, en el orden metafísico.» (1967, 44) El misterio es que no hay misterio, como veremos después en *Los detectives salvajes*.



### 3.2.- INTELIGENCIA: BÚSQUEDA Y CAPTACIÓN DEL SER EN LA FRONTERA.

La inteligencia puede ser de carácter especulativo o contemplativo. Macedonio considera la primera, ceguera, y la segunda, con la pasión, el único método de hallar o esclarecer el ser. Se trata, pues, de una actividad vital basada en la búsqueda o, como dice Macedonio, de <<la obtención de una acomodación mental completa ante el Ser (...) sin residuo alguno irreductible, de inexplicación: la Percepción perfecta, la aquiescencia intelectual plena con la existencia de la Existencia, del Fenómeno, del Ser, de la Realidad>> (1967, 20). La metafísica macedoniana es vitalidad ya no por el optimismo que se deposita en nuestra facultad intelectual, sino por la Pasión que despierta en nuestra relación con el Mundo, por ser Mundo, gracias a nuestra percepción sensorial y su consecuente captación esencial por medio de la Inteligencia, para así obtener la visión de ser ese mundo en el momento en que se produce el choque de existencias entre un yo y lo que es diverso a ese yo, y en esa colisión la disolución del yo y de lo otro en la claridad del instante de lucidez que nos deja el toque experimentado por la aclaración entrometida de la perplejidad.

Habla Macedonio de la <<supresión de esos rehinchamientos raros que acompañan al contacto y comercio de la Inteligencia con el Fenómeno>>. Esos *rehinchamientos* <<nos arrancan pseudo interrogaciones que no son preguntas sino interjecciones: ¿por qué existo?...>> (Ibídem). La metafísica ubica la inteligencia en la visión y no en los ropajes de una reflexión desmesurada e impertinente. Bolaño y Borges sitúan de hecho su literatura en esa visión donde la inteligencia muestra el ser de las cosas y no la inteligencia que impone la palabra; valgan como ejemplos *La Universidad Desconocida* y el *Arte Poética*, *Amuleto* y *El Aleph* de uno y otro respectivamente. <<Sentir que la vigilia es otro sueño / que sueña no soñar y que la muerte / que teme nuestra carne es esa muerte / de cada noche, que se llama sueño>> del *Arte Poética* de Borges es la visión metafísica de Macedonio. <<A veces en las tardes una cara / nos mira desde el fondo de un espejo; / el arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra cara>> (2005, 843) es, sin embargo, contando lo anterior, el inicio experiencial, biográfico y místico de la poética metafísica de Bolaño.

Continúa Macedonio definiendo la metafísica como <<la perfecta adecuación de la Inteligencia al Fenómeno; que es contradictorio, absurdo, que la Inteligencia pueda llegar a dar el contorno a una interrogación que ella no pueda contestar: tales preguntas incontestables serían alumbramientos más milagrosos que el del *Ser*>> (Ibídem). La inteligencia se manifiesta fronteriza como un jardín de senderos que se bifurcan por el espejismo de la reflexión, o como la auténtica capacidad y compromiso de formular preguntas en busca de su respuesta; esto es, en otras palabras, la Inteligencia que se oculta y confunde en sus límites, o la Inteligencia que tiene el valor de trascender nuevamente. Ambas generan conocimiento: en un caso nos detiene y estatiza como una repetición de lo mismo, intrascendente por inamovible –*esta es mi mano* como hecho empírico incuestionable–; en el otro, empero, nos impulsa a seguir pensando y buscando la siguiente pregunta, iniciando así nuevas y necesarias investigaciones que revitalizan a su vez la Contemplación y la Pasión por el esfuerzo de la búsqueda que se trasciende a sí misma como un bien, esto es la Plenitud, y no como el Mal, sentirse Vacío cuando se es Plenitud –*el mismo juego de la duda presupone ya la certeza*, se percata Wittgenstein en sus últimos escritos publicados póstumamente con el título *Sobre la certeza* (1988, 18).

La genialidad del planteamiento macedoniano, muy en consonancia con el pensamiento de Wittgenstein, es que el mismo límite de la Inteligencia es a la vez su trascendencia –de ahí que no seamos sólo *del límite*, como postula Eugenio Trías, sino que somos en su totalidad la Frontera, una tierra de nadie donde todo, lo físico y lo metafísico, confluye como ser fronterizo–, y que no es en ningún caso la Inteligencia quien contiene a este límite, sino que somos, en cualquier caso, nosotros quienes lo establecemos, situamos e imponemos en un punto o en otro según nuestro sistema de referencias en su sentido más general, o también, concretamente, en el sistema científico, filosófico o teológico que establezcamos. De este modo comprobamos cómo lo físico y lo metafísico confluyen en una misma dimensión alumbrada por la ejercitación de nuestra Inteligencia, dando y ofreciendo nuevos sentidos a nuestra existencia física desde y gracias a nuestra existencia metafísica vislumbrada: esto es lo místico en Wittgenstein que se muestra más allá de lo que podemos expresar, pero que influye asimismo en

nosotros, como expone con perspicacia Isidoro Reguera en su obra *El feliz absurdo de la ética*.

El buen uso del lenguaje hace que no caigamos en un mundo de proposiciones falsas; con la literatura –la poesía– trascendemos sin embargo los límites de nuestro lenguaje, los límites de aquello que puede ser expresado, y conseguimos así evocar la visión mística, la dimensión metafísica de nuestro mundo y nuestra existencia físicas, no gracias a lo estético que hay en ella, sino, en todo caso, mediante lo ético, que da el sentido a ambos órdenes como uno solo, como expresa Reguera en su revalorización de la ética, siguiendo al Wittgenstein místico, con respecto a la estética. De ahí que lo realmente deslumbrante o lo verdaderamente milagroso sería que la Inteligencia formulase una pregunta incontestable, como intuye Macedonio, porque eso apuntaría a que hay algo más allá de lo metafísico o distinto a él y a lo que, por supuesto, la Inteligencia no llegaría ni siquiera a bocetar el contorno.

<<La Inteligencia teme las interrupciones y fatigas, no la imposibilidad intelectual llamada Inconocible>> (1967, 20). No somos el límite, sino que abarcamos toda una área fronteriza del ser a la que nos enfrentamos y desde la que nos adentramos mediante la Inteligencia a lo desconocido; lo que, en palabras de Macedonio, se traduce en una relación donde el Fenómeno tortura a la Inteligencia –lo místico– o es la Inteligencia la que lo tortura a él –las investigaciones filosóficas, o mejor dicho, metafísicas. Dice Trías en *Los límites del mundo* al respecto que <<si el sujeto gnoseológico porfía en colonizar lo que rebasa el límite, resbala y cae en picado en la *ilusión trascendental* (Kant) o bien incurre en sarta de sinsentidos (Wittgenstein)>> (2000, 51). A ese más allá, en cambio, pueden lanzarse las preguntas fundamentales, que *son las preguntas metafísicas*; y es en este terreno desde donde opera Bolaño.

La literatura trabaja con la metáfora para construir y definir el símbolo que trascienda nuestro orden físico abarcando a su vez un estado metafísico que dé y revele asimismo un sentido a nuestra inabarcable y confusa dimensión física. Con lo estético, siguiendo a Nietzsche, podemos dar un paso más –la catarsis de la tragedia o los dibujos del niño en la orilla de la playa-; pero este paso más es, no obstante, para dar un paso

menos que nos acerque cabalmente a la Plenitud que ya somos; de ahí que Bolaño no trabaje sólo desde lo estético, sino que lo hace, sobre todo, y como base fundamental de su propuesta literaria, desde lo ético; y es así cómo sus símbolos –visiones, fechas proféticas, personajes o voces– trascienden lo metafórico –la Imagen, la Representación–, no para alejarse o distanciarse de la injusticia, la locura y la enfermedad, sino precisamente para desvelar en su totalidad el orden físico y la necesidad de trascenderlo en sí mismo para sí mismo con el fin de no ser aniquilado debido a las limitaciones generadas por sus límites, que es una de sus tendencias esenciales como Frontera. El límite define y así potencia la Plenitud de la Frontera o la limita y aprisiona reduciéndola al conflicto que es una constante caída al Vacío.

Una de las formas de creación es la superación de discursos tradicionales que suponen un lastre en nuestra civilización, como por ejemplo la distancia establecida entre bien y mal, virtud y vicio, ser y no ser en el periodo clásico de nuestra cultura y consolidada por el cristianismo, cuando el bien, por ejemplo, sólo es reconocible en el núcleo del mal y viceversa, o, desde una formulación más próxima a Bolaño, abrir los ojos al abismo para no aprisionar nuestro mundo físico en una ceguera cómoda y feliz. Bolaño es un metafísico salvaje en su visión del Mundo gestada desde la vida que se expresa poéticamente, esto es desde una poesía fundamental y desnuda enfrentada al Mundo y a todos los mundos, con una narrativa romántica por vital e infinita, y dieciochesca por su atrevimiento reformador, en el sentido comprometido y fantástico –sublime y bello– de estructurar lo inabarcable para dar respuesta a todo: un absoluto, pues, frente a un absoluto pero desde la Frontera: lo fronterizo del ser que contiene la nada desde el todo, o, para ser más precisos, el ser Plenitud por contener el Vacío.

<<Metafísico es el temperamento que se inclina persistentemente a pensar que puede llegarse a la más plena y clara explicación de la esencia y la existencia de la Realidad>> (1967, 20), precisa con agudeza Macedonio Fernández. Lo metafísico es una actitud que concierne a la valentía, la confianza y el esfuerzo a enfrentarse a lo desconocido sin cejar ni amilanarse por la amenaza de perderlo todo, sino, al contrario, de permanecer firme en tu visión de las cosas ante el abismo de las palabras, esto es, la

clara percepción metafísica frente la apariencia enmascarada del mundo físico. Así la recurrente presencia de los ojos como imagen real, metáfora y símbolo en toda la obra de Bolaño. Por ejemplo, podríamos destacar en especial dos imágenes cumbre que resumen el terror del abismo de nuestra cotidianeidad, que son los ojos de Carlos Wieder, protagonista de la novela *Estrella distante*, y los de Charly Cruz, personaje secundario de la tercera parte de *2666*. Del primero se dirá: <<como si detrás de sus ojos tuviera otro par de ojos>> (2012, 86); con el segundo, empero, asistiremos directamente a la contemplación del vacío, al instante místico del mal, como si este personaje fuese su encarnación (2006, 422). Para adquirir una concepción y una perspectiva metafísicas de mundo son necesarias la voluntad y la fe de un héroe maldito, por atreverse a afrontar la épica de la vida con todas sus consecuencias, esto es la constante pérdida, pero con la visión trascendental de la existencia, como vemos en Cesárea Tinajero, Auxilio Lacouture, Belano y Lima, personajes de *Los detectives salvajes*; Archiboldi, personaje principal de *2666*; e incluso en la misma biografía de Bolaño. Es concretamente ese *temperamento* el que impulsa a Bolaño al viaje y a la búsqueda incesante y apasionada de los detectives salvajes a través de su alter ego Arturo Belano, el cual formula e invoca la respuesta que su inteligencia vislumbra y da a la pregunta, entre otras, de *Lds*, (2006, 397) sobre si el Mal es causal o casual, como hipotético narrador y principal visionario de la *profética memoria* estancada en la inerte y acuosa *2666*; la respuesta que va construyendo y dilucidando Bolaño para el Mal como Fenómeno en distintos textos de su mundo literario es que éste, dentro de las dos opciones dadas, es causal, pues para él siempre queda una posibilidad aunque se evidencie todo lo contrario, cuando por ejemplo el hecho de haber querido olvidar algo contempla, en la voluntad de olvidar, la voluntad de recordar, esto es la Memoria. Vicente Cervera repasa e interpreta con detalle y profundidad el uso que hace el autor de *Elogio de la sombra* del mito de Jano, y dice que <<así, la poesía de Borges se adscribe a la moneda de hierro de dos caras, para visualizar mediante el ejercicio artístico de la imaginación, la temporalidad más dúctil y romántica, donde el poeta es dueño y señor de las coordenadas que marca el reloj>> (2013, 211). Comprobamos de esta manera cómo con el uso poético hierofante y profético, como defiende Shelley en la poesía, de Jano –la divinidad– y Heráclito –la filosofía–, Borges se eleva a ese plano metafísico para superar sus límites y desde ahí contemplar la

Biblioteca y crear el verso –para ser sabio– y que éste, inscrito en la Memoria, no se olvide –y ser así inmortal el verso, la verdad que contiene y el propio Borges, esto es el contenido en su forma y el héroe que realiza su hazaña. Es en este Borges metafísico donde hallamos su visión más comprometida con la literatura, en la cual sus juegos infinitos del texto finito destilan su crítica más punzante y su ironía más combativa; es decir que en la síntesis y en la forma final de los poemas, pero también de sus cuentos y ensayos, encontramos al Borges más involucrado con su vida y su tiempo, como por ejemplo sucede en el soneto *Una rosa y Milton*, donde por medio de la poesía hacemos visible y memorable lo invisible en un ejercicio íntimo y afectivo. Continúa Cervera en su artículo configurando con el mito de Jano en Borges <<una memoria que al mismo tiempo fuera una profecía, un anuncio, una prefiguración, y que sin embargo no dejara por ello de instalarse también en el territorio del pasado. Memoria que se fijase en el reino del futuro desde su ayer, vislumbrando reminiscencias del provenir, pronosticando instantes del recuerdo>> (199). En esta línea comprometida y arriesgada de la literatura, y en general de la cultura más activa, se sitúa la obra de Bolaño, la cual centra en casos concretos del espacio físico creando su geografía para destapar y descubrirnos el olvido en la eternidad y la memoria en el abismo. El Borges que más se aproxima a estas coordenadas es el Borges de la colección de cuentos *realistas* de *El informe de Brodie*, en cuyo prólogo nos advierte no aspirar a ser un Esopo y persuadir, sino con la edad resignarse a ser Borges y no ocultarse en las sorpresas de un estilo barroco ni en torres de marfil, y en cuyo cuento homónimo aparece con la pertinente reflexión de que

sabemos que el pasado, el presente y el porvenir ya están, minucia por minucia, en la profética memoria de Dios, en Su eternidad; lo extraño es que los hombres puedan mirar, indefinidamente, hacia atrás pero no hacia adelante. Si recuerdo con toda nitidez aquel velero de alto bordo que vino de Noruega cuando yo contaba apenas cuatro años ¿a qué sorprenderme del hecho de que alguien sea capaz de prever lo que está apunto de ocurrir? Filosóficamente, la memoria no es menos prodigiosa que la adivinación del futuro; el día de mañana está más cerca de nosotros que la travesía del Mar Rojo por los hebreos, que, sin embargo, recordamos (2005, 1073-1074).

El plano físico nos lleva y traslada indefectiblemente a una dimensión metafísica de las cosas mediante la observación intelectual y su contemplación adánica, al igual que la dimensión metafísica se muestra en un orden físico mediante la opción de trascender con nuestros actos; en uno y otro caso tenemos la Memoria<sup>8</sup>. Bolaño asimila los planteamientos de Borges y los trasciende no en una fantasía arquetípica o un nuevo texto que continúe la lectura de los signos que prolongan la Biblioteca, sino en una realidad concreta: su vida y lo expresado en su obra a partir de ella, pero, además, jugando con lo propuesta borgiana del gran texto que es el universo que comprende a su vez al tigre de Bengala o *fatal* que es el otro tigre, al tigre nombrado, al tigre de fuego de Blake y al tigre azul.

Los pliegues de la dimensión física espacio-temporales, perceptivos y sobre todo en cada uno de nuestros actos quedan desplegados en una dimensión metafísica por la que accedemos mediante la Inteligencia: la experiencia mística y la poesía. Cesárea Tinajero y Auxilio Lacouture contemplan y alertan del Mal que se avecina en páginas de las novelas de Bolaño *Lds* y *Amuleto* respectivamente. Ahora bien, si se nos revela la profética fecha de 2666 es que también podría acaecer su contrario, pues el porvenir está siendo vislumbrado en este caso como *profética memoria*, esto es el futuro desde lo ya

---

<sup>8</sup> La obra de Bolaño es una revalorización de la cultura desde el abismo del vacío; su esfuerzo se centra, pues, en una transmutación necesaria de todos los valores, que es justamente el impulso que proyecta Nietzsche en su obra *La voluntad de poder*, en cuyo prefacio afirma que <<como filósofo y anacoreta, por instinto, que encuentra mejor ventaja viviendo apartado, al margen, en la paciencia, en la demora y el regazo, como un espíritu investigador y atrevido, que ya se ha extraviado más de una vez en todos los laberintos del futuro, como un pájaro espectral y profético que mira hacia atrás cuando cuenta lo que vendrá>> (2007, 31-32). Este prefacio podría leerse como un manifiesto poético que configurase las directrices seguidas por un Bolaño decidido a ser él mismo el cambio: <<un contra movimiento>>, lo cual apreciamos en *Lds*, <<que superará ese nihilismo perfecto>> (Ibídem), intención que vislumbramos en *2666*.

pasado, cuando lo pasado, aunque también observado, ya ha sucedido mediante la naturaleza fronteriza de nuestro presente; y es aquí donde se distingue, discierne y discrimina la posibilidad de la formulación del arquetipo que nos crea y no de aquel que nos aniquila. 2666 se nos presenta entonces como punto de referencia al que no hay que llegar y al que sin embargo nos encaminamos y dirigimos inevitablemente no porque ya esté escrito como un *fatum* trágico, sino porque así lo estamos escribiendo con los actos que plasman nuestro ser –somos nosotros los que escribimos nuestra tragedia en el mejor de los mundos posibles, siguiendo la idea que Leibniz defiende en su *Teodicea*–; y lo hacemos precisamente con los mismos actos con los que hemos construido nuestra Civilización. Ante tal imposibilidad, esto es la visión de 2666 como *fatum*, Bolaño siempre atisba, considera, comprende una nueva opción estimulando constantemente la Inteligencia para posibilitar la continuación de la búsqueda –*El viaje* de Baudelaire está aquí muy cerca–, es decir, ese ir siempre más allá que nos sugiere la ventana que se desvanece al final de *Lds*.

En Bolaño no hay fatalismo ni mitificación; lo casual y azaroso es una mirada al abismo del caos, la total oscuridad, que Roberto conoce y al que se enfrenta con un orden que él concibe, denuncia y muestra desde una mirada metafísica ilimitada a un estado físico limitado, para seguir ofreciendo y ofreciéndose posibilidades de ser salvado en nuestra condición fronteriza, cuando todo indica lo contrario; y es en esa lucha a contracorriente donde Bolaño construye su respuesta causal absoluta frente al absoluto caos casual por medio del ejercicio de la memoria ante la voluntad de olvidar; y es aquí donde Bolaño nos brinda la posibilidad metafísica de ser salvados físicamente con nuestra Civilización haciendo visible lo invisible, esto es reivindicando cada una de las mujeres que comparecen como asesinadas en 2666.

La apreciación de las posibilidades expresadas por Bolaño en su mundo literario tiene que ver con la aproximación que se haga al Fenómeno y su expresión en la realidad. Afirma Macedonio <<que el fenómeno es la única realidad: es todo el ser; no es apariencia de nada, sino la sustancia única posible>> (21). De ahí que sea el ser fronterizo la formulación en Bolaño, al identificar el Mal como Fenómeno; esto significa que somos



el mal siendo la Plenitud: <<un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento>>, versos del poema *El viaje* de Baudelaire elegidos como epígrafe de 2666. El oasis y el desierto son la Plenitud; el horror y el aburrimiento, el Mal; esto quiere decir que se trata de una intensificación expresada como un exceso, pues la imponemos sobre la Plenitud que ya somos, anulándola, y, por tanto, desencadenando la caída. La caída es la esencia de la insatisfacción: con horror ya no hay oasis, hay Horror; igualmente sucede con el aburrimiento. Olvidamos, pues, aprender a valorar lo que ya somos y de este modo creamos nuestro laberinto cada vez más enmarañado e inextricable. Los protagonistas de la novela de Bolaño *Los detectives salvajes*, Belano y Lima, no sólo recorren la intemperie movidos por la Pasión de la búsqueda, sino que además son ubicados en el laberinto de los otros, creado éste por el olvido, la distancia, el engaño y la imposibilidad o el miedo de amar verdaderamente.

En 2666 los personajes de los críticos se enfrentan a un taxista paquistaní en Londres, que, al dar su visión cultural sobre Norton, Espinosa y Pelletier en un arrebato lo golpean hasta matarlo. La metáfora continuada, esto es la visión, que Bolaño desarrolla para la escena, y que a los críticos sugiere cuando estos recapitulan lo experimentado o lo soñado, es la de una *mano* vacía que escarba y escarba en ellos mismos con sus uñas largas dañando y destruyendo la construcción del cuerpo sin saber qué buscaban, y que *tampoco, a esas alturas* –en las que hacen el esfuerzo por recordar–, *les interesaba* (2006, 105), o tal vez sí encontrando algo, impulsados de hecho por ese algo, pero sin hallar nada o hallando el vacío finalmente.

Los testigos que observan un conflicto desde el afuera se convierten de repente en agentes activos del mundo voluntaria o involuntariamente, es decir, por un impulso provocado por ellos mismos –la implicación, la responsabilidad, el compromiso, el afecto–, o por un impulso que les provoca a ellos, esto es el arrebato o la ira que les domina sin sentido. En este caso, justo lo contrario a lo que sucede en el duelo de *Lds* entre Belano y Echevarne (donde el enfrentamiento se realiza simbólicamente con las manos llenas –por una espada nada menos–, y con testigos, sus amigos, que observan la escena desde su punto de vista, con el cual se van sumiendo en la pelea intrigados o

incitados o excitados por una atmósfera de ensueño, que es, como afirmamos con Macedonio, la verdadera vigilia), a los personajes de la primera parte de 2666, Espinosa y Pelletier, no se les despliega la realidad como sí sucede en la escena citada del duelo; empero, la vuelven a plegar como una nadería o suceso circunstancial. La dimensión crítica podría situarse en ese estado especulativo basado en la ceguera, frente a la visión directa del ser por medio de lo Afectivo, esto es un plano metafísico por el que sí se tiene claro lo que se busca y desde el cual uno se posiciona para contemplar el mundo o, en el caso de Bolaño, la naturaleza fronteriza del mundo donde el Mal es parte integrante del mismo.

### **3.3.- CONOCIMIENTO: VISIÓN DINAMIZADORA DE LA FRONTERA.**

En Bolaño hay dos tipos de conocimiento bien diferenciados: aquel que da vida dinamizando y el que mata por imposición. El primero enriquece el pensamiento y genera discurso con su *contradiscurso* estableciendo una relación dialéctica, mientras que el segundo acaba ahí donde se da. Estamos, pues, en una distinción epistemológica entre una visión dinámica de las cosas que componen nuestro entorno exterior e interior, y una concepción estática del Mundo; o sea que Roberto Bolaño en su narrativa enfrenta y hace colisionar gnoseológicamente la necesidad o la urgencia del movimiento con la rigidez de los hechos empíricos y sistemas ideales inamovibles, con el fin de dinamizar la percepción aplicada a la relación palabra-cosa, esto es la concepción simbólica del crimen en la novela 2666 y el crimen real, o de igual manera con el amor y el Amor. Aquí pues, la episteme y el cambio perceptivo van de la mano para hallar unas coordenadas claras u orientativas que enlacen afectivamente nuestro presente con nuestra época, ésta con nuestra historia y viceversa. Por tanto, sólo en el constante diálogo podemos encontrar alguna respuesta válida que, por supuesto, cambiará, como cambiará la pregunta y la época y la historia y nuestra realidad. En este caso nos situamos en otro fenómeno donde precisamente el conocimiento saciado es más contraproducente que el insatisfecho, no porque caigamos en una insatisfacción de las cosas, sino porque sencillamente la respuesta absoluta no existe, y si creemos haberla recibido, esto nos

llena paradójicamente aún más de insatisfacción, esto es, nos vacía por no haber un más allá: el hastío de saber que algo es así y nada más, cuando la vida y el presente son siempre un más allá en sí mismos. Verbigracia, la percepción copernicana nos ayuda a abrirnos al universo, cuando una visión egocéntrica y plana del mundo reduce nuestro estar y aprisiona nuestro ser. Llegados a esta conclusión, nos damos cuenta de que este conocimiento es una creencia, y esta creencia es asimismo falsa. A Bolaño le gusta hacerse la pregunta wittgensteiniana de si es ésta una mano, porque precisamente en el hecho está la duda; concretamente en la explicación del hecho, en ese esfuerzo por aclarar la comprobación de lo que afirmo es así, es donde hallamos el principio esencial de la filosofía y con él la posibilidad y la necesidad de pensar y la capacidad para desubicar toda estructura de poder desde su base, no destruyéndola –Bolaño no es nihilista–, sino revitalizándola para el bien de una generalidad y no para el abuso de un particular.

La mirada y el pensamiento de Bolaño son siempre desde un afuera. Él es el poeta visionario que abarca la ciudad –la polis– desde la intemperie, la cual atraviesa como un detective salvaje y metafísico cruzando, observando y leyendo los espacios instaurados por los que se ha dado a llamar nuestra civilización y nuestra barbarie.

Para poder crear las preguntas y sus respuestas hay que saber descifrar los signos de la realidad en que vivimos; una semiología, como dice Foucault en su obra *Las palabras y las cosas* (1986, 33), que los diferencie y una hermenéutica que los interprete.

La estructura de lo conocido –lo que se ve–, según la episteme del siglo XVI, se mantiene paralelamente en lo desconocido –lo que no se ve. Los límites del mundo trascienden para que, entendiendo un orden, pueda entenderse el otro, de modo que, configurando un mapa, obtengamos el otro inaccesible y que nos proporciona el conocimiento primero de las cosas. <<El orden visible de las esferas más altas vendrá a reflejarse en la profundidad más oscura de la tierra>> (1986, 39), o, lo que es lo mismo, obtener un macrocosmos percibiendo debidamente un microcosmos. Esta dimensión cognoscitiva llevada a nuestros días sería aquella del poeta, consistente en traer con el conocimiento erudito, esto es enciclopédico, y mágico, esto es esotérico, lo invisible a lo visible por medio del lenguaje. <<Divinatio y Eruditio son una misma hermenéutica>>

dice Foucault en su obra *Las palabras y las cosas* (1986, 42); así pues, descifrar los signos de la naturaleza y de los textos antiguos griegos y latinos son una misma cosa: <<una hace hablar a la naturaleza y la otra devuelve la vida a los lenguajes dormidos>> (Ibídem). Un conocimiento que mediante los signos nos descubra los síntomas o el funcionamiento de un organismo mayor y nos desvele así el sentido exacto de sus transformaciones para usarlo con nuestro propio fin es el deseo que da vida o que mata y que a tantos alienta el estudio de las cosas; <<el signo aparece porque el espíritu analiza>> (1986, 67). Macedonio lo necesita para la captación inmediata del ser por medio de la Inteligencia, con la que empieza *desfamiliarizando* o extrañando la realidad más asentada que afirma taxativamente que mi mano es una mano. Borges, por su parte, para trascender su lectura de los signos y hallar la lectura del universo en su Eternidad, que es la nuestra. Bolaño, para trascender con su escritura y seguir escribiendo desde la sombra con el fin de provocar el cambio en la Frontera que desvíe con su acto, que es nuestro acto, al ser fronterizo de 2666; un cambio éste metafísico con su implicación intrínseca y extrínseca de nuestra dimensión física en el mundo. Los tres, cada cual con su creación literaria, establecen un vínculo profundo y evidente entre los órdenes físico y metafísico que estimula e incita al lector a trascender su percepción del Mundo implicándolo a su vez en el Mal y en el Amor activamente. Vemos, de este modo, cómo se establece una línea literaria metafísica iniciada por la peculiar visión de la misma que expone en su obra Macedonio Fernández; e incluso podemos situarnos en ella como un referente manifiesto para rastrear una tradición metafísica del arte literario basada en la afición, como hace Borges con Kafka en su ensayo “Kafka y sus precursores”, de su libro *Otras Inquisiciones*, la cual podemos apreciar en novelas como *Moby-Dick* de Melville, por ejemplo en la relación afectiva en un orden físico entre el protagonista y narrador de la obra, Ismael, y el canibal Queequeg, y su relación afectiva en un orden metafísico con el mar y el impulso maligno del capitán Ajab<sup>9</sup>; *Las aventuras de*

---

<sup>9</sup> En un momento de la obra, Ismael nos confiesa: «en mí había una sensación salvaje, mística y leal; la inextinguible contienda de Ajab parecía mía» (2007, 263). «A wild, mystical,

*Huckleberry Finn* de Mark Twain, con la relación vital, sensible y emotiva entre Huck Finn, el esclavo Jim y el río Mississippi; o en el concepto de compasión ampliamente desarrollado en la obra de Dostoyevski; autores, por cierto, muy importantes para Bolaño, que además marcan el fundamento afectivo, sagaz e ingenioso para una novela como son *Los detectives salvajes*.

Hay en Bolaño una constante relectura y una asimilación profunda de los distintos textos que componen nuestra cultura. En él entran en juego el mito y la enciclopedia como las partes que escriben y reescriben su narración escribiéndose y reescribiéndose asimismo en ella como un movimiento necesario de revitalización y reconocimiento en la cultura que fundamenta nuestra civilización; esto es nuevamente la memoria afectiva frente a la voluntad del olvido.

#### **3.4.- PERCEPCIÓN: ENCUENTRO FRONTERIZO CON EL SER.**

La relación fundamental entre Bolaño y Macedonio Fernández es el planteamiento metafísico de éste, donde la Realidad, la Conciencia, Tiempo, Espacio, Causalidad no son sino capas de nuestra percepción del mundo que ocultan, desvirtúan, emborronan y distorsionan lo único verdadero: el ser. Observar y actuar sobre la realidad será entonces una jerarquización perceptiva ante el reencuentro con el ser, y, de este modo, toda una dimensión para plantear cualquier problemática, como la referida a todo lo que tiene que ver o atañe al Mal. Pasar, pues, de un estado de comprensión o visión del mundo a otro como ocurre con la escalera del *Tractatus* de Wittgenstein; y, en el caso de Bolaño, una dimensión desde la cual construir una representación absoluta del Mundo para desenmascarar la Realidad y profundizar en ella creando y expresando estéticamente su mirada; esto es su visión del Mundo haciendo literatura.

---

sympathetical feeling was in me; Ahab's quenchless feud seemed mine», en el original (1994, 180).

Toda filosofía moderna, según Eugenio Trías, es una filosofía del método. En el caso de la propuesta metafísica de Macedonio tan solo hay dos tipos metodológicos para la percepción del Fenómeno, que son la Contemplación y la Pasión –ésta para la plena visión del mismo. Mientras que <<la apercepción *es* el proceso constructivo, ubicativo y congénito a nuestra estructura psicológica, operando en la confluencia del asociacionismo interno o espiritual con la causalidad exterior o material>>, <<la contemplación es el esfuerzo de atención conducente a depurar la percepción de los fenómenos o estados; nos sustrae, por un esfuerzo disociativo, de la eficiencia y peculiaridad de la apercepción>> (22). Enredados en el punto de vista aperceptivo de la realidad nos encontramos a personajes de Bolaño como los críticos y a tantas otras voces de *Lds*, mientras que en una visión contemplativa de las cosas tenemos a Amalfitano, cuya percepción en este sentido va *in crescendo* al hacerse cada vez más y más inquietante cuanto más despliega y comprende ésta ante sí la realidad que no entiende – Amalfitano ante el jardín, Amalfitano ante la ropa colgada y el viento, Amalfitano ante los amigos de su hija Rosa (las rosas de Santa Teresa –la hija de Amalfitano y su amiga, el equivalente de Lupe en *Lds*, filtro o vínculo fronterizo de dos mundos<sup>10</sup>–; también la observamos en Florita Almada, Cesárea, Auxilio... la misma, a modo de lucidez del loco, la vemos en Quim Font, que mira al norte, en *Lds*, y en el poeta de Mondragón, que mira al infinito, en *2666*. En la Pasión tenemos por su parte a Belano y Lima, a Archiboldi y de nuevo a Cesárea y a Auxilio. En realidad, todos los personajes están envueltos en un aura contemplativa; todos tienen, pues, la opción del conocimiento y la posibilidad, el compromiso, de captar lo místico o, en el momento indicado, el instante revelador al que se refiere Borges, el cual despeja nuestra incógnita como signo que nos descubre o como el héroe o como el traidor de la obra que se escenifica en el Teatro del Mundo y en el Teatro del Universo, aunque luego cada cual tenga su sentido en el juego metafísico que se despliega en la intemperie por el ser fronterizo, y que abarca lo inabarcable desde

---

<sup>10</sup> Como las rosas de Milton y Paracelso en Borges, también nos desvelarán mucho de lo que generalmente queda oculto o no se ve.

el universo ficticio creado por nosotros hasta el universo desconocido creado por Dios, como vemos en el fantástico cuento de Borges *Tema del Traidor y del Héroe*.

Mediante la Contemplación pues <<queda sólo el Fenómeno con dos adherencias aparentemente inseparables e irreductibles: Pluralidad y Diversidad>> (1967, 22). Bolaño identifica el Mal y, en un acto contemplativo, va quitándole las máscaras, los ropajes y *rehinchamientos* que le envuelven –el *quítese la peluca* de Chesterton, epígrafe que introduce y da sentido a la novela de Bolaño *Nocturno de Chile*– hasta llegar al Fenómeno del Mal e incluso experimentarlo en el instante místico en que se mira al espejo y observa su rostro y ve sus ojos y, en sus ojos, la culpa y el horror. La mirada contemplativa del poeta le devuelve su mirada y se produce el abismo, la inmensidad inabarcable de su rostro y su dolor en el éxtasis de ese instante infinito, desnudo y pleno.

Muchos textos de Bolaño son de carácter contemplativo –por no decir que todos parten de una base contemplativa. En un cuento verbigracia como “Últimos atardeceres en la tierra”, de la colección *Putas asesinas*, o en una novela como *El Tercer Reich*, siguiendo aquí de cerca a Georges Perec, el lector es sumergido en una quietud cotidiana en la que parece no ocurre nada en especial y que sin embargo es notable en cada uno de sus instantes, envueltos todos ellos en una inquietud difícil de ubicar y aprehender, pero que no deja de estar ahí, aquí, como presencia. Esta atmósfera de lo fantástico es característica en Bolaño; de esta manera el narrador traslada al lector a la acción desubicándolo, esto es transformando su percepción pasiva en una visión activa. Es por eso que la muerte, el horror o el apocalipsis sean parte integrante del panorama cotidiano, esto es el horizonte o el fondo que todo lo abarca del paisaje, a saber, una mujer tomando el sol, un jarrón de flores o un sueño; un poeta como Wieder, un dictador o la profética 2666.

Dice Macedonio que <<el Ser, el mundo, todo cuanto es, es el fenómeno, el estado interno-externo, el estado meramente, es decir lo sentido, y únicamente lo sentido actualmente. El estilo de ensueño es la única forma posible del Ser, su única versión concebible. Llamo estilo de ensueño a todo lo que se presenta como estado íntegramente de la subjetividad, sin pretensiones de correlativos externos>> (87). Bolaño escribe desde

esa subjetividad a la que nos transporta y traslada a todos, por medio del acto de la lectura, a esa dimensión de ensueño que somos, para desvelarnos, expresarnos y transmitirnos en ese nivel de cercanía propio del Amor y la compasión, propio de una novela de Dostoyevski como *El Idiota*, pero de la realidad Afectiva, fenomenológica y metafísica, su tristeza y dolor, que son también los nuestros, sólo que, en un estado cotidiano o *normal*, tapados y cubiertos de apercepciones. La experiencia metafísica descubre por tanto la experiencia física en el ensueño donde somos el mismo Ser. En la obra de Bolaño, aunque parezca que no sucede nada, siempre está ocurriendo todo, en muchas ocasiones únicamente como ese tan-tan sobrecogedor y familiar que suena de fondo en la selva de *El corazón de las tinieblas* de Conrad, debido a que está formada y formulada desde ese estilo de ensueño donde lo metafísico siempre presente se manifiesta con fuerza en lo físico en forma de pesadilla o como verdadera plenitud del existir; así, verbigracia, los personajes Norman Bolzman, en la pesadilla, y Florita Almada, en la verdadera plenitud, de *Lds* y *2666* respectivamente.

Continúa Macedonio exponiendo que <<el Ser es porque es un Sueño, es decir, una plenitud inmediata. El Ser sería la nada si no fuera inmediato al alma como es el Ensueño, si fuera como la Materia y el Yo, no sentidos sino inferidos, sin concepción, es decir, sin imagen>> (87-88). El Ensueño es, pues, la materia metafísica de la escritura de Bolaño como apreciamos en *Amberes*, *Tres*, *Los perros románticos* y las voces de *Lds* y *2666*. El Ensueño es, por tanto, el punto de encuentro del ser fronterizo escritor y lector que se reconoce en el duro y crudo enfrentamiento consigo mismo, con el otro y con el Mundo durante el proceso de lectura y escritura que es la vida, esto es la existencia. El asombro, la perplejidad de existir nos hace abrir los ojos a la inmensidad fronteriza del Fenómeno como Plenitud del Ser y como el Vacío que hace plena a la Plenitud. Somos el Mal en la Plenitud, desde la Plenitud, esto es siendo Plenitud. Somos el Mal pues nuestra Plenitud nos atosiga hasta no ser nadie a no ser que nos sepamos identificar en la oscuridad más impenetrable, la cual refleja nuestra imagen diciéndonos quienes somos, como en los sueños y pesadillas. Todas las partes que percibimos como nuestro mundo se nos representan metafísicamente como imágenes vivas y orgánicas con nuestro movimiento –ritmo vital de nuestros actos– en toda su plenitud. La obra de Bolaño es el



recorrido hacia la experiencia mística en que nos reconocemos como el Mal siendo la Plenitud, y, por tanto, el ser fronterizo que se crea y aniquila como un mismo Ser en sus infinitas variaciones que constantemente se crean, como en un caleidoscopio, por medio de sus actos en un orden físico, pero desde la visión o la ceguera metafísicas, la felicidad de existir o la imposibilidad o imposición de una felicidad.

Más allá de la palabra y la materia tenemos la existencia y el Fenómeno, esto es el ser (23); de ahí que no haya límites en nuestro estado físico entre la vigilia y el sueño; es más, en cualquier caso es en el sueño donde se nos revela nuestro estado metafísico oculto u ocultado en y por la vigilia, esto es las apercepciones que enmascaran la realidad y que son trascendidas o desenmascaradas en la experiencia del delirio y en la conciencia o captación del Ensueño. Los sueños son una realidad o estado enigmático nuestro en que nos presentamos y se nos representa metafísicamente nuestra realidad física con la posibilidad de resolernos a nosotros mismos; un pensamiento multidimensional o una visión, pues, en que nos revelamos plenamente como el ser fronterizo, esto es también como pesadilla: visión desnuda del Fenómeno que somos y vivimos para descifrarnos y conseguir la disolución como Plenitud en nuestros múltiples reflejos vivos que nos pierden o en los que nos encontramos si nuestro esfuerzo es verdadero, esto es mediante la Contemplación y la Pasión. Es aquí, en el Ensueño, donde hallamos la experiencia y la conciencia del Fenómeno, que en Bolaño vemos por medio de la poesía y las vivencias del Amor y el Horror de Ulises Lima y Arturo Belano. <<La Metafísica (...) es el esfuerzo de la visión no aperceptiva de la Realidad>> (36). Comprobamos de este modo cómo el planteamiento profundo de la literatura de Bolaño puede ser seguido y fundamentado por las propuestas que Macedonio hace de la metafísica. Así, como apuntaba más arriba el maestro argentino, <<Ciencia y Filosofía es Apercepción>>, donde ya hemos situado cómodamente a los críticos y donde tantos otros personajes y voces compartes tal orden perceptivo; <<Metafísica es visión>>, lo cual hemos identificado con Cesárea, Auxilio y otros tantos personajes y voces sensibles a la verdadera realidad de la Frontera, o a esos a los que asaltan las pesadillas que, por otro lado, no saben afrontar o no se atreven a enfrentarse a ellas; un caso paradigmático es el de Liz Norton. De ahí lo crucial de la percepción con respecto al Fenómeno, ya que ésta nos sitúa y ubica en un grado

aperceptivo de la Realidad, por el cual nos alejamos de ella o nos evidencia la intemperie, esto es descubrir al Ser en la intemperie o al Ser como intemperie y de ahí comprender que no somos nada más que nuestros actos –acción donde se formula todo lo que somos– y en ellos nuestra realidad fronteriza, por la cual nos creamos o nos aniquilamos, a saber, un descuido, un olvido o un querer olvidar, con las implicaciones que ello tiene para ser o para no ser en la misma y única realidad del Fenómeno, esto es el hecho trascendente de seguir escribiendo o el hecho intrascendente de seguir destruyendo en un estado de conciencia del ser, en un estado de conciencia del no ser o en un estado de inconsciencia intrascendente del ser en el no ser como apreciamos en los personajes Belano y Lima, Carlos Wieder y Norman Bolzman respectivamente.

Roberto Bolaño observa el mundo desde la fascinación de existir; y es desde esa perspectiva con la que realiza sus investigaciones e indagaciones como lector y escritor que vive recorriendo una Frontera inasible e indómita, aunque se erija en ella la Ley, la Ciencia, la Filosofía y la Teología. La mirada del poeta es siempre desde el afuera, que es, no obstante, el más allá de la razón humana o lo general planteado por Kierkegaard en su obra *Temor y Temblor*, que penetra y profundiza con fuerza y fiereza en el adentro de la polis, el *logos* o lo particular, pues lo general desde lo particular es el absurdo, no así en sentido contrario. <<Y cada vez que el Particular se reivindica en su particularidad frente a lo general, peca, y sólo reconociéndolo de nuevo puede reconciliarse con lo general>> (2000, 45). Esto es referido a ese más allá con sentido donde Kierkegaard sitúa la ética a la que accedemos mediante la fe y marca, además, al héroe que actúa en el silencio y en la sombra ante el mal que terriblemente se impone desde lo particular, como sucede con Abraham y su relación con Dios y su hijo Isaac, lo cual es visto desde lo particular como un asesinato o elevado a la distinción de caballero de la fe o caballero de lo infinito desde lo general.

Según Macedonio, <<no podemos asir, concebir, ver o representarnos el dolor y por consiguiente traducirlo en términos de la inteligencia (...) el dolor o placer presente es aún más informe e inasible para el pensamiento que el pasado, porque domina y llena el ser sin presentar contornos o forma>> (48), que es precisamente lo que nos

encontramos con esa ventana que se desvanece en la búsqueda incesante aún al final de los detectives salvajes como novela. Oscar Wilde expresa esta idea diciendo que <<el sufrimiento es un único momento largo>> y que <<allí donde hay Dolor hay terreno sagrado>> (2000, 54; 56 respectivamente); esto es la desmesura del poeta que ama sin medida y todo lo pierde y aun así resiste trascendiendo con su impulso creador a continuar su viaje y no aniquilarse, lo cual es su acto y es su existir hallando la felicidad entre tanto dolor, como sucede con Belano en el interior de África.

El dolor es lo que nos abre los ojos a la plenitud que somos, pues vemos, sentimos, vivimos el vacío. En este planteamiento tenemos a Wilde en *De profundis*, el Poe de la *Revelación mesmérica* y al Leibniz de un mal para un bien mayor, postulado en su *Teodicea*, releído todo ello desde la óptica fronteriza de Bolaño. Partiendo del dolor concebimos tal cual es la Frontera y nos desvelamos no como el ser, sino como el ser fronterizo que es y se realiza en y mediante el movimiento en la intemperie que es a su vez un movimiento eterno y creador en y por nuestros actos como nuevos estallidos, en el sentido que nos ofrece Lotman en su obra *Cultura y explosión, lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, que configuran y reconfiguran nuestra realidad dejando su estela de creación o aniquilación en la Plenitud.

Dice Macedonio que <<todos los estados, los afectivos como los representativos, son evocables y todas las evocaciones son de igual naturaleza; son reviviscencias, son estados actuales, no sombras o residuos. El recuerdo de una emoción es una emoción actual>> (1967, 48). En el esfuerzo de la memoria encontramos la manifestación metafísica de la misma por la cual hallamos la denuncia y el sentido de lo que somos sin posibilidad de rodeos laberínticos o ambages en los que escudarse y esconderse. Dice por su parte Wilde sobre el dolor que <<sólo podemos registrar sus modos y anotar su retorno>> (2000, 54). No hay divisiones, entonces; tan sólo el tipo de relación que establecemos con el dolor, la enfermedad, la locura... como describe con maestría Foucault; y será precisamente en las relaciones que establezcamos en el mundo por las que nos realizaremos en nuestra existencia o seremos aniquilados por ella como contemplamos en *Los hermanos Karamázov* de Dostoyevski, en la relación existente

entre los tres hermanos, Dmitri, Iván y Aliosha, con su padre, Fiódor, y el hermanastro, Smerdiakov, donde sólo Aliosha consigue superar la presencia despreciable del padre, tratándolo como a un hijo indefenso, mientras los demás son arrastrados y absorbidos por el maldito agujero negro originado por los actos y la acción egoísta y cruel de Fiódor Karamázov; en *La habitación número seis* de Chéjov, en la cual Andrei Efímich Raguin, doctor y director de un hospital de provincias, será conducido, canalizado y degradado al peor pabellón de la institución mental, donde perecerá debido a su debilidad, lo cual contrastará fuertemente con el loco, Iván Dmítrich Gromov, al que gustaba visitar diariamente para conversar con él como único estímulo que lograba sacarlo de su monótona existencia, y que por su parte sí que soportará el haberlo perdido todo para ganar probablemente el pésimo espacio, la sala más denigrante de todas, con su peculiar lucidez y resistencia; en *La invención de Morel* de Bioy Casares, donde asistimos gracias a un informe al desesperado relato de la soledad que le toca vivir a Morel en una isla con la imagen, el recuerdo, la invención, el holograma intocable y distante de su amada Faustine; en *Bartleby, el escribiente* de Melville, en la extraña vivencia de un abogado de Wall Street con la persona que encarna la tristeza total, y que por tanto le va consumiendo al mismo tiempo que despierta la rabia, primero, la piedad, después, en la rutina superficial del abogado anónimo, la cual va a su vez creciendo hasta que el misterioso Bartleby fallece; y, con todos ellos, y desde una relectura muy personal de Bolaño, en *Lds y 2666*, por poner unos ejemplos significativos al caso.

### **3.5.- FENÓMENO: CONTEMPLAR LA REALIDAD FRONTERIZA ENTRE PARÉNTESIS.**

<<Todo fenómeno o estado es afectivo, y quizá es sólo afección, es decir placer o dolor>> (1967, 50). Macedonio continúa despejando las dudas o malentendidos que pudiesen suscitar la correcta visión afectiva del Fenómeno acercándonos más a su entendimiento con cada vez menos intermediarios –apercepciones, palabras, inteligencia especulativa o teórica–, y afirma que <<el mundo, el ser, la realidad, todo es un sueño sin soñador>> (66), siendo así que todas las diferencias que percibimos y por las cuales

creamos relaciones de poder, siguiendo el enfoque de Canetti en su obra *Masa y poder*, son establecidas por nosotros, esto es, según nuestra percepción del mundo así nuestra ubicación de las cosas, cuando el ser, para ser, no necesita ni siquiera el mediador de un soñador ni una realidad en la que despertar, ya que todos estamos incluidos en el mismo sueño<sup>11</sup>. Bolaño crea su mundo literario o realiza su escritura desde esa idea del ensueño como queda claro en *Amberes* y *Tres* o también en el DF y el México de su Memoria, esto es una realidad metafísica evidenciada gracias a la literatura que él construye. Dice Macedonio que <<todo “lo somos”, no “lo percibimos”>> (67), y es que Bolaño nos muestra lo que somos descubriéndose él mismo para identificarnos en ese *somos* mediante el dolor, la tristeza, la pérdida y el placer sacudiéndonos ese *percibimos* mediante el juego metafísico, pero desde la realidad –el infrarrealismo, tomado del primer manifiesto del grupo poético de Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro en el DF; el realvisceralismo, que será el trasunto literario de ese grupo de juventud en su novela *Lds*–, en su literatura, como comprobaremos más adelante con el personaje de Juan García Madero de *Lds*. El viaje es como venimos diciendo de lo físico a lo metafísico, de la parte al todo, o como dice Macedonio, <<lo que la Metafísica responda ante la existencia de la naranja queda respondido de toda la existencia>> (53). Así pues lo físico puede cerrarnos las puertas de la percepción o abrírnoslas. Madero ve sentado en un parque a una ardilla entre las ramas de un árbol; no, era una rata. Madero ve a dos hombres con las manos en los bolsillos mirando a Lupe; no, se masturbaban. Madero ve y ve e invoca el Aleph que es todo el cuerpo central de *Lds* o viaje de LSD.

<<No existe, pues –añade Macedonio–, ningún imposible en Metafísica: el problema es sencillamente el de realizar un esfuerzo mental suficiente>> (Ibídem). Bolaño se propone el *esfuerzo* de escribir metafísicamente en el mundo físico y hacer de lo físico y lo metafísico un mismo orden donde una dimensión o estado trasciende en el otro; así el ser fronterizo; así Adán y Eva en Milton. Tendemos sin embargo a la domesticación del Fenómeno por medio de apercepciones y, sobre todo, de la ciencia,

---

<sup>11</sup> Dice Sancho en QII, XLIII, 847: <<que mientras se duerme, todos son iguales, los grandes y los menores, los pobres y los ricos>>.

cuando con el esfuerzo y la disciplina metafísicas podemos llegar a él, como Bolaño hace precisamente con el Mal, y con su vida.

<<Para hablar de la vida –continúa Macedonio– hay que existir y para hablar o pensar en la nada también. La muerte no es la nada, sino que nada es. No hay opuesto a la vida; su contrario no hay>> (70); de ahí lo decisivo del acto en vida o de concebir la vida como un acto, ya que todo acto, hasta el no acto, es siempre creador. Justo antes de esto decía Macedonio que <<algo que no acontece en la sensibilidad, en el sentir –que es el único modo posible del Ser, fuera de él nada hay; nunca existió algo que no fuera, todo él, un mero sentir– no aconteció ni es, de modo alguno>>. Todo el discurso narrativo y poético de Bolaño está fundamentado en la experiencia vital, en el sentir; lo cual prueba nuevamente su concepción y punto de vista metafísicos del existir, el mundo y la Realidad, que van, en este sentido metafísico, del sentir al no sentir, que es a su vez y en su totalidad un sólo sentir que estratifica o gradúa –como en las mónadas de Leibniz– en el mundo físico nuestra percepción del mismo afectando de este modo en nuestros actos, como comprobamos en los personajes de Bolaño desde Cesárea Tinajero hasta Norman Bolzman en *Lds*; desde los críticos hasta Archimboldi en *2666*, por donde pasamos o somos trasladados de una observación trascendental y visionaria de la realidad a una superficial y laberíntica. Su mirada por consiguiente penetra y expresa con sobrecogedora profundidad y claridad la Plenitud y el Vacío porque, de hecho, ha vivido y sentido ambos estados correspondientes a un mismo ser; una misma realidad y esencia ineludibles en correspondencia íntima con sus actos. En <<mi Metafísica Descripciónista –precisa al final Macedonio– (...) niego el valor de toda formulación sin contenido experiencial>> (235); propuesta macedoniana que se adecua perfectamente a una poética para el Bolaño histórico, narrativo y visionario; y cuyo punto de partida perceptivo vendría con la siguiente aclaración que hace Macedonio, por lo demás tan en la línea reflexiva de Wittgenstein y la certeza de si *ésta es mi mano* o de si *amanecerá mañana*, que dice que <<todo momento concienical de infamiliaridad con lo ya conocido, contiene todo el hecho metafísico>> (Ibídem). El detective salvaje ahonda con pasión la *infamiliaridad* de lo que se da por hecho; ésta es la búsqueda del poeta y la mística de la poesía maldita: una desmesura absoluta ante una desmesura absoluta; un canto en el

abismo o, como se dice en *Amuleto*, el eco de un canto que permanece en el aire ante la precipitación de la canción en el abismo; *2666*, el estigma de una dualidad maldita, una dicotomía distanciadora, ante el Mal.

El Ser se evidencia y manifiesta en la metafísica de Bolaño como el ser fronterizo que contiene en sí mismo la Plenitud y el Vacío, así como en su acto y la realidad que construye y crea, las cuales son a su vez todas las realidades que vivimos en nuestra realidad del mundo físico como en un puzzle o un caleidoscopio. De ahí la incómoda pregunta de si el Mal es causal o casual, precisamente porque el Mal se ha evidenciado como Fenómeno: somos el Mal en la Plenitud. Ahora bien, ¿esto corresponde a un orden o a un caprichoso azar? Bolaño, teniendo en cuenta lo casual, escribe desde lo causal; pero no el físico –recordemos que lo causal físico es una apercepción inexistente según Macedonio–, sino el metafísico que se trasluce en la experiencia mística –lo que se muestra en Wittgenstein– que en Bolaño se traduce en lo mágico, el sueño y el valor como lugares comunes, tópicos o cronotopos que, por medio de la escritura, esto es de nuestros actos, nos concede la posibilidad de trascender; pero trascender en vida, en el mundo Afectivo, que es, como dice Macedonio, el mundo del ser.

La escritura de Bolaño trasciende en su vida y su vida trasciende en su escritura; esto quiere decir que la escritura trasciende en y por la vida y la vida trasciende en y por la escritura. Mientras Borges permanece en su universo, que es la Biblioteca; Ernesto Sábato, en su región bonaerense, que son todas las regiones; Bolaño cruza la frontera constantemente hasta hacer de ella su propia casa, esto es la intemperie como ubicación metafísica. Bolaño sí ve al tigre fatal y al tigre azul; su biblioteca queda en el DF y México queda atrás siendo él ambos trascendiéndolos en su siguiente movimiento; Bolaño sí va al África de Belano, esto es a su interior –su periplo al Chile del golpe, su juventud en México, su sobrevivir y triunfar desde Barcelona, hasta España, Europa y el mundo. Bolaño abre los ojos ante la imagen que le devuelve el espejo y se desvela así como el ser fronterizo. <<El análisis intelectualista en la Metafísica es una ilusión; no hay enigma que resolver>> (216), como corrobora Bolaño en *Lds* –el misterio es que no hay misterio– y *2666* –en la relación creada entre Archiboldi y los críticos–; sólo hay

un sentir que la Inteligencia expande, de lo contrario la Inteligencia se impone a ese sentir para crear desde sí misma, esto es especulación de la especulación, que acaba configurando ese mundo ilusorio excelentemente detectado y derruido desde su base por Nietzsche y Wittgenstein. El esfuerzo intelectualista crea un exceso cuando tiene que haber una correspondencia de lo exterior con respecto a lo interior y viceversa –esto es la *casa* como símbolo metafísicamente hablando. Llega un momento, a modo de ley metafísica, que la intensidad necesita ser extensa para hacerse más intensa y la extensidad ser intensa para hacerse más extensa. Es así cómo se origina el movimiento que crea, esto es la vida, esto es el Ser. En este caso, cuando sólo hay extensidad o intensidad – una desmesura, un exceso– es el Mal: una intensificación que se impone y oculta, tapa, cubre, esconde, entorpece, bloquea, interrumpe las demás posibilidades cuando además se están dando al mismo tiempo y cada cual en su proceso incesante de estallido intenso-extenso / extenso-intenso. Estos movimientos crean los estratos de realidad aludidos donde queda incluida incluso la aniquilación, pues todos los casos operan en la Plenitud, esto es desde la plenitud, como claramente contempla Leibniz, pero siendo el Mal, esto es, en suma, siendo el ser fronterizo. El Mal es la intensificación que hacemos de la Realidad para crear, con o sin intención conscientes, nuestra realidad y así realizarnos, obviando nuestra intensidad. El Mal es ser intensificación cuando se es intensidad. En cuanto una de las partes que nos componen se imponga crea inmediatamente su realidad destacando las limitaciones del límite y no las posibilidades, previsibles e imprevisibles, de la Frontera.

No hay enigma que resolver <<sino –buscar, como dice inteligentemente Macedonio– el hombre amparado del miedo (...) *ya que* el hombre sin miedo, la mujer sin miedo, han existido muchas veces y han sido un ideal muchas veces, y esto se ha logrado sin ninguna argumentación metafísica>> (215); caso completamente contrario al que nos encontramos por ejemplo con los críticos y concretamente con la pareja concluyente Norton-Morini. <<Lo que hay que resolver –en cualquier caso– es el enigma de la jerarquía de la Afeción>> (216), lo cual hallamos en *Lds* como una consecuente introducción al problema que recibirá una respuesta al mismo absoluta y bien



estructurada –jerarquizada– en 2666, por centrarnos sólo en estas dos obras cumbre en la carrera de Bolaño.

Entonces es por medio de la Afección, como venimos afirmando con Macedonio, por la que obtenemos la percepción que tenemos del Mundo y desde la cual establecemos una relación con nosotros mismos, con el otro y el entorno como una misma unidad que es además fronteriza –la Afección es dolor-placer–; esto es ser el ser fronterizo o, dicho de otro modo, ser el Mal siendo plenitud, lo que quiere decir aniquilarnos en la imposición de nuestras limitaciones o trascender las mismas por medio de nuestro acto: lo ético frente a lo estético, pues. <<La Metafísica es la aspiración de hacer del Cosmos, es decir del no-Ensueño, Ensueño, de traerlo al régimen del Ensueño por el robustecimiento de la Afección y una actitud enervante de la Sensación>> (214). Que amanezca todos los días no significa que amanezca mañana, concluye Wittgenstein en su *Tractatus*; y es debido a esa duda por la que provocamos el pensamiento, la investigación filosófica, la apreciación de lo místico o, en palabras de Macedonio, el acceso al Ensueño, que es precisamente lo que experimentamos leyendo a Borges y a Bolaño.

<<Hay sólo una existencia, no sólo eterna sino intensamente continua, no sólo yo en ella, siempre personal, siempre memorístico, interna e individualmente continuo, sino eternamente reconociéndose>> (71), dice Macedonio. En la vida y obra de Bolaño no hay interrupciones ni barreras de ningún tipo, ni temporales ni espaciales ni perceptivas, sólo Afección en su memoria, esto es sencillamente un continuo reconocerse en la existencia trascendiéndose a sí misma en vida, viviendo, más allá del mito, la máscara, el miedo y la muerte en forma de suicidio o en forma de indiferencia, acomodamiento o voluntad de olvido. El sueño, la pesadilla, la cotidianidad, el recuerdo, la lectura, la escritura y el acto son el mismo sentir de la existencia reconstruido mediante apercepciones internas y desde la combinación psicológica o laberinto personal de cada individualidad, o debido a las circunstancias externas enmascaradas por el proceso histórico o laberinto social. Este planteamiento lo vemos tanto en el estilo de ensueño ya comentado, el cual crea en el lector una atmósfera inquietante, como en el libre uso del

tiempo entre la vigilia y el sueño, la memoria y el olvido, posibilidades que abren la narración a todos los planos pensables e imaginables en una misma voz y que apreciamos en toda la obra de Bolaño, verbigracia *Monsieur Pain* o *Una novelita lumpen* como laberinto personal, o *Nocturno de Chile* más como laberinto social, o de ambos en *La literatura nazi en América*, *Lds* y *2666*.

Nuestro pasado es la estela del continuo estallido previsible e imprevisible – siguiendo la idea desarrollada por Jurij Lotman en su obra *Cultura y explosión*– que es nuestro presente; de ahí que nos reconozcamos en nuestro existir por medio del esfuerzo de la Memoria. Somos nuestros actos, nuestra escritura, y en su realización nos reconocemos, esto es nos descubrimos en un juego individual y colectivo, o sea mediante la relación especular que establecemos con nosotros mismos, con el otro y con lo otro; lo cual confluye en una misma relación metafísica por grande y extraño que sea el laberinto físico concebido interior o exteriormente. El misterio es que no hay misterio, como venimos recordando con los detectives salvajes. Un juego éste, por lo demás, perfecto, cuyo viaje nos hace comprender la alucinación de la realidad más real, con LSD o sin él, que la realidad física cotidiana, científica o teológica que solemos imponer como tal o como única creencia factible. En este sentido Bolaño nos presenta en su relectura de la ciencia ficción que hace en su obra a un Philip K. Dick cada vez más próximo y real, o realista visceral.

<<Un Psiquismo todo conocible es la verdad del misterio. Ella confiere a la exposición y respuestas perentorias sencillez inequívoca>> (87), nos dice Macedonio. Así, lo que se olvida o lo que se quiere olvidar por uno es recordado por otro como en una misma conciencia y no como una conciencia diferente. Ésta es la apuesta y la experiencia mística de Bolaño ante el espejo, donde el reconocimiento es total y absoluto, revelando asimismo la necesidad de escribir como esfuerzo de la Memoria y trascendencia del existir en vida y viviendo a través del compromiso de la literatura haciendo una literatura, por tanto, comprometida; y ésta es una apuesta metafísica de un Bolaño metafísico, cuyo acto nos compromete e implica a su vez a todos como creadores cada uno de nosotros en cada uno de nuestros actos de nuestra Civilización –

trascendemos en lo ético no en lo estético— y no aniquiladores de la misma en la visión de un ser fronterizo, en que se ve en cada uno de sus actos la creación creadora y la creación aniquiladora, como en el ciudadano y en el poeta, que son al mismo tiempo padre y madre, torturador, amigo y asesino: un Adán y Eva que son a la vez Satán y Dios, como comprobaremos posteriormente con la obra de John Milton.

La escritura de Bolaño es pues una revolución del reconocimiento en la sombra del olvido voluntario, en la cual la realidad y la ficción se impulsan una a otra para trascender sus límites y evidenciar de esta manera la existencia del Vacío que nos devora en la Plenitud que somos. Desenmascarar por tanto el Mal oculto en nuestra persona, rostro y antifaz del ser, para así abrir los ojos al abismo que somos es el cometido iniciado para clarificar la confusa ambigüedad que nos divide y distancia como ser y no ser, bien y mal y otras tantas dualidades proyectadas por nuestro discurrir dialéctico, redescubriéndonos finalmente en el ser fronterizo; una secuenciación ésta enarbolada como proyecto de vida en la vida, el existir y en el constante juego entre realidad y ficción que nos libera de apercepciones y nos llena de *infamiliaridad* con el propósito metafísico de incitarnos a percibir nuevamente nuestro mundo fronterizo; un proceso éste compuesto *grosso modo* con los pasos que establecen la *puesta en abismo* existente entre la vida real de Bolaño, el álter ego de sus narraciones, Arturo Belano, su creación literaria hasta arribar a la perentoria 2666, donde hallamos nuevamente la figura principal del lector —los críticos, Amalfitano, Archiboldi—, los cuales a su vez están vinculados directamente con el lector real en una implicación, desde la sombra, afectiva, por la cual somos invitados e inducidos a experimentar la experiencia mística que nos haga valorar metafísicamente, de un modo afectivo, comprometido y real, el mundo físico.

Una de la imágenes o visiones fundamentales en *Lds* es la de un ojo que observa perdido y agitado desde el fondo de la Tierra. Ese ojo puede ser perfectamente identificado con el Lector: una conciencia que no sabe verdaderamente en qué lugar se encuentra. En este caso, la obra de Bolaño alumbró el abismo, como hace con la oscuridad David Lynch en su obra filmica, para que podamos ver qué hay en él y, en él, ver dónde estamos; proeza metafísica que desemboca en 2666.

### **3.5.1.- Planteamiento del Mal como Fenómeno:**

El Mal es la degradación del ser en la Frontera o la existencia del ser ya degenerado y denigrado que representa la figura de Satán como construcción del Vacío en la plenitud con la pretensión de ser la Plenitud. El asesino, el torturador y el maltratador también actúan y crean destruyendo ya sea por una necesidad, una demostración de poder, la búsqueda de un deleite con la intención de huir de un exceso de aburrimiento con otro exceso, o la desesperada insatisfacción de hallar un placer en el hastío o un estado afectivo perdido que se quiso olvidar. El Horror, pues, se instaura para satisfacer un deseo o por el interés de conseguir algo material o psicológico. El Mal en la Frontera tiene su orden a partir de su instinto, su impulso y tendencia para construir y constituirse como un bien, puesto que actúa en la Plenitud de la Frontera transformando a su vez la Plenitud en Frontera. El instinto depredador se potencia y desarrolla para la supervivencia; la aniquilación sistematizada también; ambas para crear un orden de poder. El horror contiene pues su practicidad instintiva y racional. Actuamos con y desde el Mal porque somos Frontera. Entender nuestro carácter fronterizo es comprender la necesidad de reconocernos en nuestros actos y en la imagen que vemos, concebimos o proyectamos de nosotros mismos. Ahondar en esta cuestión, y hacerlo como Roberto Bolaño lo plantea, es crear una Metafísica de la Frontera que nos proporcione una visión de la realidad, el ser y la existencia, esto es de nosotros mismos en el Mundo, que incluya e integre el Mal como fenómeno, o en el Fenómeno al que se refiere Macedonio, que nos causa perplejidad y asombro.

El Mal es una evidencia que no necesita ser deducida o aclarada por la deducción, sino sentida y detectada por lo Afectivo, contemplada desde el Ensueño, manera por la cual se salva todo tipo de distancias, para denunciar así y dar respuesta a ese otro estado que es el Mal y que tan bien nos define y desde el cual debemos reformular nuestro concepto o idea de Civilización y nuestra visión de la Vida. La respuesta es por tanto ante la ceguera del laberinto de signos y sombras; una dimensión ésta que desvela a su vez nuestra existencia metafísica en la Frontera antes que en la Eternidad, y lo hace

ubicándonos como seres fronterizos capaces de crearnos en la Plenitud o en el Vacío de nuestra necesidad y elección en todo aquello que nos vincula a nosotros mismos entre el Mundo y el Ser, o como ser y mundo en nuestros actos, los cuales nos acercan o distancian de lo afectivo: el dolor y el placer de la afección que es el Fenómeno. Un ejemplo lo tenemos en el duelo de *Los detectives salvajes* ya aludido que convoca el escritor Arturo Belano, alter ego de Roberto Bolaño, contra el crítico Iñaki Echevarne, trasunto de Ignacio Echevarría. Macedonio nos dice a través de Adolfo de Obieta, su tercer hijo y editor de su obra, que debemos <<limpiar las puertas de la percepción para ver el infinito, es decir el ser>>, y también que necesitamos <<una pausa de contemplación, o de Pasión, o de Meditación, o de Visión, es decir de Plenitud con el ser y en el ser>> (1967, 14). Esta *pausa* es fundamental para entender la mirada de Bolaño ante la realidad y la existencia con respecto a su perdición y su salvación en vida y de la vida, y que coincide concretamente con la percepción del mundo, el ojo, la mirada, esto es fijarse, prestar atención, abrir los ojos a los crímenes de Santa Teresa, trasunto literario de Ciudad Juárez, situada en la frontera norte de México con EEUU, escribiendo, leyendo, reconociendo en nosotros a cada una de las muertas, y así aprender a valorar nuestra plenitud, aprehender el Fenómeno, como hacemos con un Odiseo o un Eneas, arquetipos del viaje, la fundación de un Imperio y el Horror. En *Lds* asistimos, como indicábamos arriba, al duelo que despliega los pliegues que ocultaban lo real y que ahora es percibido por los testigos de la escena entre Belano y Echevarne como lo fantástico, o sea un sueño inquietante por extraño y familiar, cuando precisamente es este sueño lo que nos recuerda, como gusta decir a Borges, esto es lo que nos despierta en lo que somos –*No toda es vigilia la de los ojos abiertos*.

2666 es así un despliegue de las partes que han sido plegadas aprovechando el cambio perceptivo de las cosas consustancial al tiempo, y por tanto enmascaradas, escondidas o sencillamente olvidadas voluntaria o involuntariamente. Podemos encontrar este planteamiento, verbigracia, en la lejanía o la cercanía afectiva de los personajes y voces que pueblan las cinco partes de la novela con respecto a los crímenes

de Santa Teresa –compárese un crítico de la primera parte con Florita Almada<sup>12</sup>–; o también, concretamente, en los distintos significados que la voz narrativa expresa, pone en duda o multiplica con diversos matices semánticos de los temas que va tratando. Un ejemplo de esto último lo hallamos en el juego en que entra el concepto de generosidad evocado, primero, como una ética asimilada en la historia que cuenta el escritor suave, y, en clave de misterio o desconcierto, por la viuda alemana y Archiboldi en la explicación que éste ofrece a aquella como respuesta al enigma planteado durante una cena, el cual le provocó a la viuda la misteriosa actitud de un niño gaucho después de una carrera de caballos –todo esto en uno de los momentos iniciales de la parte de los críticos–, cuyo silencio y mirada a la alemana le sugiere estar entre la complacencia, la impertinencia o insolencia, e incluso la muerte, como aclara Archiboldi al final<sup>13</sup>; o,

---

<sup>12</sup> En un programa de televisión, a Florita le da un ataque de índole paranormal y visionario en que empieza a transmitir un mensaje enigmático: <<los periódicos, las cosas que leía, las sombras que la observaban al otro lado de la ventana, que no son sombras, ni por lo tanto observan, sino que es la noche, la noche que a veces parece zafada>> (544). Recordemos aquí la noche que entra y sale como un cuchillo de la casa de campo de las hermanas Garmendia en la primera parte de *Estrella distante*. Más adelante continúa el relato: <<dijo que había visto mujeres muertas y niñas muertas. Un desierto. Un oasis (...) Una ciudad>> (545). Referencia directa a los versos del poema *El viaje* de Baudelaire, elegidos como epígrafe de 2666 y que, por tanto, nos están indicando el epicentro del Horror que actuará como núcleo de la novela. Después se dice: <<esa clase de revelación que pasa frente a nosotros dejándonos sólo la certidumbre de un vacío, un vacío que muy pronto escapa hasta de la palabra que lo contiene>> (546). Éste es una metáfora precisa y elocuente de la identificación que hace Bolaño del Mal con el vacío –tengamos en cuenta la misma asociación que hace Melville con el color blanco de *La Ballena* (Capítulo 42; 2007, 273-280). Este panorama queda aún muy lejos de la perspectiva y las preocupaciones de los críticos de la primera parte, Espinoza, Pelletier, Morini y Norton.

<sup>13</sup> Sabemos a través del suave, en estilo indirecto libre y con tono evocador, por parte del narrador y del mismo suave como narrador segundo, a la manera de superposición de voces, lo que la viuda experimenta en su encuentro con la mirada del niño gaucho diciendo: <<entonces el gauchito miraba a la señora desde abajo con una mirada de rapaz, dispuesto a enterrarle un

asimismo, en ese otro modo de contemplar el asesinato, mostrándonos la otra cara del mismo, cuando en el quinto libro Archiboldi mata o sacrifica al *falso Zeller*, el verdadero Leo Sammer, que fue parte activa en ese *tiempo extraño* o laberinto umbroso que fue el holocausto<sup>14</sup> (938-960).

---

cuchillo a la altura del ombligo y luego subir hasta los pechos, abriéndola en canal, mientras su mirada de carnicerito inexperto brillaba con extraño fulgor, según recordaba la señora>> (37). La reunión, que acaba con unas *palabra sibilantes* del niño, según el texto, permanece en la memoria, o perdida en los *pliegues* de la memoria, como lo expresa el narrador, y siguiendo además con la metáfora ya iniciada en *Lds*, de la viuda, como un enigma irresoluble; y ante tal confesión pide, reclama a la mesa una respuesta, lo cual hace Archiboldi diciéndole <<porque en el último minuto el hijo del dueño de la estancia (...), que seguramente cabalgaba y tenía una montura mejor que el marido de la señora, experimentó aquello que conocemos por piedad. Es decir, optó, impelido por la fiesta que él y su padre se habían sacado de la manga, por el derroche. Todo había que derrocharlo (...) todo el mundo comprendió que así debía ser (...) menos el gauchito. (...) Para el gauchito no. Yo creo que si llega usted a estar más rato con él, la hubiera matado, que a su vez también habría sido un acto de derroche, pero ciertamente no en la dirección que pretendía el dueño de la estancia y su hijo>> (40). La inocencia del niño es la visión preclara de un montaje ofensivo y humillante para con su familia. Atención en este sentido al riquísimo uso del diminutivo para esta escena como límite o borde en el abismo del sustantivo generosidad; un buen ejemplo éste, a su vez, de metáfora fronteriza entre el enigma del mundo físico y la claridad y visión metafísicas de ese mismo mundo.

<sup>14</sup> En su confesión a Reiter, Leo Sammer va soltando los comentarios del Horror sin culpa, aunque sí con la incomodidad y el recelo de una persona común y mediocre que tiene que cumplir con su deber en tiempos adversos, y que tanto nos recuerda a la controvertida expresión que acuñó Hannah Arendt para describir a Eichmann, durante su juicio en Jerusalén, de la banalidad del mal. Entre las frases que nos va dejando su relato figuran: <<a veces los veía desde la ventana de mi despacho>> (939). Atención a la ventana referida por Florita en la cita anterior (*supra*, 4), la cual se convierte en símbolo fronterizo del Mal: lo que por ella se cuele, quien por ella observa desde dentro, quien es observado a través de ella desde fuera. Aquí Sammer se refiere al paisaje de los miserables: un grupo de niños alcohólicos de un pueblo polaco que juega al fútbol entre la pobreza, la violencia y la enfermedad. <<Y yo lo

Nuestro pensamiento y nuestros actos se dividen continuamente como si la lente de nuestro ser fuese fronteriza o, como aquí defendemos, directamente fuese el ser la Frontera. Dice Plotino en su *Enéada segunda* que

la inteligencia descubre su carácter dual, y procede a su división hasta llegar a un término simple que ya no puede ser analizado; divide, desde luego, en tanto le es posible hacerlo, y camina así hasta la profundidad del ser. Pero he aquí que la profundidad se confunde con la misma materia, y la materia toda se vuelve sombría; la forma le trae la luz, y esa forma es lo que ve la inteligencia (II 4 (12), 5; 1972, 95).

Que la imagen de la realidad se pluralice caleidoscópicamente es una facultad metafísica que define al ser que somos y a la parte del cosmos que percibimos. Las dos caras son sólo el principio de una incesante multiplicación de las facetas de una cosa o una palabra o un rostro a los que nos esforzamos en unir en Jano, el símbolo, la moneda; esto es unir lo diverso que se expande: la intensidad que se extensa, la *extensidad* que se

---

miraba todo desde la ventana y no sabía qué hacer, Dios mío, cómo acabar con esa epidemia, cómo mejorar la situación de esos inocentes>> (Ibídem). Le viene una nueva orden para su puesto de control consistente en hacerse cargo de un grupo de judíos que <<tal vez fueran judíos serbios. Supongamos que eran griegos. Me enviaban un tren lleno de judíos griegos. ¡A mí!>> (940). Vemos cómo se establece un paralelismo entre los niños *salvajes* y olvidados con los prisioneros judíos. La acción transcurre entre la degeneración de los trabajadores y la eliminación por grupos de los judíos que van llegando para terminar en la misma fosa. Dice Sammer en un momento de tensión: <<No sea estúpido (...), vuelva a taparlo todo, déjelo tal como estaba>> (955); y continúa: <<recuerde que no se trata de encontrar sino de *no* encontrar. (...) parecía que en el fondo de la hondonada ya no había sitio para nada más. (...) Encontramos un lugar *vacío* y allí puse a trabajar a todos mis hombres. Les dije que cavaran hondo, siempre hacia abajo, más abajo todavía, como si quisiéramos llegar al infierno>> (956). Atención aquí con el juego léxico-semántico establecido entre la palabra *hondonada* y la escena –honda nada. Al amanecer, después de una noche de confesión con Reiter, el nombre real de Archiboldi, Sammer será hallado estrangulado, y, tras alguna pesquisa, <<lo enterraron en la fosa común de Ansbach>> (960). El Mal, siguiendo con mi definición a partir de Bolaño, es una intensificación en la Plenitud al vacío.



intensa; un movimiento paradójico y fronterizo que, de esta manera formulado, y bajo la lectura metafísica de Bolaño, se propone ajustar el sentido aporético localizado en el concepto de *jerarquía* del sistema filosófico de Plotino, como agudamente denuncia Antonio Campillo en su libro *La razón silenciosa*, cuyo paradójico movimiento se basa en la atracción del alma hacia el Bien o la caída hacia la tierra –la materia– donde sería retenida. Captado el ser, el relativismo desaparece. El orden físico está en correspondencia con el orden metafísico y viceversa, creando y compartiendo ambos un mismo orden, del cual nos corresponde la Frontera de uno y del otro; esto quiere decir que somos, física y metafísicamente, el ser fronterizo.

Dice Macedonio que <<en la vida estamos, movemos, somos. La otra cara de la pesadilla es: sólo vivimos si matamos>> (188). El Mal se traduce aquí como la muerte física de un cuerpo debido a la vejez acusada por el tiempo o por el acto voluntario de ser eliminado por uno mismo o por el otro. En este estado de las cosas parece que cualquier problema tiene solución con la muerte del mismo, como si borrándolo no volviese a aparecer. Macedonio tiene otro parecer al respecto al afirmar que <<el yo olvidado puede anularse al punto por suicidio, pero (...) acrecerá su horror, hará que la destrucción voluntaria de su cuerpo se ejecute en el paroxismo del Desengaño>> (182). El acto crea la realidad y crea el símbolo como una realización libre que entra en relación con las demás acciones vitales generadas en el mundo, y por tanto, como venimos diciendo, con su implicación metafísica, lo cual quiere decir que todos nuestros actos son

nuestra Afección, que no por falta de cosmos dejará de presentar la suprema variedad de dolor-placer. Y así ocurre que es vano refugiarse en el régimen del todo-Ensueño, pues en nuestras pesadillas de todas las noches podemos sufrir todo lo que el cosmos nos puede causar, y sin él; todos los incendios, los ahogos, las fieras que el cosmos tiene, los tiene el Ensueño sin cosmos. Por tanto, con suicidarnos del cosmos nuestro hedonismo no ha hecho ganancia ni pérdida para la Analgesia (214-215).

El Fenómeno es también el Mal o, dicho en otras palabras, el Mal contemplado como el Fenómeno que somos nos hace ver no al ser y las variaciones suyas que se puedan concebir como dicotomía, sino la realidad fronteriza de la Metafísica, que se

corresponde con nuestro cosmos físico definido y comprendido en nosotros como el ser fronterizo; categoría metafísica la apuntada que hallamos en todo Bolaño, esto es en su persona, su vida, su pensamiento, sus decisiones y actos, su criterio, su actitud dialogante, sus obras, sus historias, su voz narrativa, sus personajes y su propuesta literaria absoluta como respuesta combativa contra el Mundo en su fragilidad –su debilidad– y su fuerza aniquiladora mundanal y civilizada.

La distancia y el distanciamiento afectivo comienzan con la conceptualización de nuestras inquietudes epistemológicas o temores inefables y acechantes. Ganar terreno en estas cuestiones es conseguir control sobre ellas y por ende abrirnos la posibilidad de imponernos a nosotros mismos nuestra propia realidad. En este caso, <<el no-ser es una verbalidad sin ningún sentido, como el ser; la Afección es un siempre; tan malos y tan deleitosos son nuestros ensueños como las sensaciones brutas del cosmos>> (215). Querer, por tanto, librarse de un estado u otro no es posible en el plano de la Afección, la cual tensa la representación de nuestro mundo cuanto más pretendemos imponernos a ella ocultándola, transformándola bajo un deseo insatisfecho o un deseo a predominar ante todas las cosas. En este sentido, entre tantos otros ejemplos, muy interesante la relación que establece Bolaño entre su personaje de *Lds Xosé Lendoiro*, el gigante, y *La sima* de Pío Baroja, donde la tristeza y el dolor serán el punto de encuentro ineludible<sup>15</sup>;

---

<sup>15</sup> Con respecto a Arturo Belano, Xosé Lendoiro es la grandeza de poder personificada, que, en este caso, también simboliza la distancia sentimental con relación a su entorno. En esta voz podemos apreciar, *mutatis mutandis*, la expresión de la afección que veíamos en un Leo Sammer, la cual no se implica afectivamente en la realidad que observa, o lo hace con un discurso que confunde en lo emocional, pero que guarda la distancia de su estatus y de su nivel social y cultural siempre desde su punto de vista, o ventana, como decíamos en la cita anterior (*supra*, 6). <<Decidí aplastar como una cucaracha a Arturo Belano>> (437), dice Lendoiro en un momento dado de su discurso. Por su parte, igualmente se sitúan a su altura sus pesadillas –relación especular y visionaria–, recogidas en forma de enigma en el cuento de Pío Baroja *La sima*, con el que entabla Lendoiro una estrecha relación. En este punto se superponen las voces que salían de un pozo a partir del recuerdo de la experiencia real vivida en un campin de Castroverde, el *aullido* que sale de la boca de ese pozo en sus sueños, y los

voz que, por cierto, acabará significativamente en las ruinas de *le Terme di Traiano*. Muy próximo aquí tenemos 2666: un cementerio físico, un cementerio metafísico, de la grandeza.

El plano físico es la actuación del plano metafísico, pero en libre correlación entre uno y el otro, aunque esta libertad exista y se base en el ser fronterizo, esto es como Frontera, en la Afección trascendida en lo ético filtrado e impulsado por lo metafísico en lo físico y por lo físico en lo metafísico. <<Tal busca la Metafísica, debilitando la Sensación y robusteciendo la Afección, y este impulso a la Metafísica tiene que reposar en una única universal creencia: que lo que se dio en secuencia pura en el pasado, se dará en cualquier Eternidad>> (Ibídem). De ahí la compasión como única relación verdadera creadora de realidad y no aniquiladora de la misma, como vemos y asistimos en la lectura del mundo literario de Dostoyevski, por ejemplo en *El Idiota* con el príncipe Myshkin y la sociedad petersburguesa, en *Los hermanos Karamázov* con el menor de ellos, Alyosha, y su padre, y los otros dos con Smerdiakov, y su padre; y de Bolaño, verbigracia, en *Lds*

---

*gritos y quejidos* que vienen de la sima de la ficción barojiana, con la lectura obsesiva del cuento que le acompaña. <<Con lágrimas en los ojos intenté leerlo por tercera vez, pero el sueño venció al gigante y me quedé dormido en el sillón de la biblioteca>> (443). Es aquí donde empiezan las preguntas sobre el cuento que despiertan la afección y la visión metafísica escalonadamente: <<¿Por qué nadie bajó a rescatar al niño?, me dije. ¿Por qué su propio abuelo tuvo miedo?, me dije. ¿Por qué, si lo dieron por muerto, nadie bajó a buscar su cuerpecito, cojones?, me dije>> (Ibídem). En el texto de Baroja se dice al respecto: <<La conciencia de ser el macho cabrío de la vieja hechicera el que había arrastrado al zagal al fondo de la cueva, tomaba en la imaginación de los cabreros grandes y extrañas proporciones>> (2008, 113). Tanto el niño como Lendoiro acaban abandonados en el fondo de la sima; en el caso de Lendoiro, debido a sus propios miedos y supersticiones. Muy interesante la relación o identificación que hace Bolaño entre el límite y el fondo –ser *en* el límite, según Trías, o, como en nuestra tesis, ser la Frontera–, al no atreverse a asomarse a la sima, y, por eso mismo, estar en el fondo del abismo, relación que sigue dotando de dimensión a la categoría de lo siniestro, en el sentido estudiado por Freud, inaugurada en literatura por E. T. A. Hoffmann y Poe, y desarrollada con maestría por Maupassant, Cortázar y Borges, entre muchos otros autores.

la relación que hay entre Belano y Lima o la de éste con Hipólito Garcés, el amigo que le estafa en París ubicado curiosa e irónicamente en la avenida Marcel Proust –memoria afectiva–, y que por cierto es muy cercana a la que el príncipe Myshkin tiene con Rogoÿin.

### **3.6.- MÍSTICA: VISIÓN CLARA DEL SER FRONTERIZO.**

El Mal no es lo más importante en Bolaño; sí, empero, la contemplación del Mundo a la que llega debido a las experiencias en la biblioteca o en la intemperie asimiladas durante su vida. Dicho de otro modo, es la perplejidad ante la Realidad lo que hace que Bolaño se enfrente al abismo con los ojos abiertos, sea éste su reflejo en un espejo colgado en una prisión pro-Pinochet o el holocausto. Por lo tanto, aunque el Mal se sitúe en el centro de su discurso, es la experiencia mística disgregada en los avatares del proceso vital de una conciencia la que nos brinda la salvación ante la inminencia del Apocalipsis.

Según Macedonio, <<en la concepción mística repugna admitir la existencia en el ser de estados absolutamente inafectivos, pues el placer-dolor es lo único que importa en el Ser, en la Vida y en el Arte, y las Representaciones, tan principalmente estudiadas por los metafísicos, sólo valen quizá como signos de la presencia o inmanencia del placer y el dolor>> (130). La inafección en este caso es la distancia que se va produciendo o estableciendo en los vínculos afectivos que nos hacen sentir en la Plenitud como plenitud. Generar dinámicas inafectivas en la búsqueda frustrada, por reiterada, de afección es el Mal: una intensificación desde la insatisfacción que se impone, o también, una insatisfacción intensificada impuesta. Dice, por otro lado, Macedonio que <<amar su hoy es el mayor homenaje y servicio al Porvenir>> (181); y es que, en el estallido presente que es nuestra vida –el existir–, se concentra y confluye la estela del pasado y el futuro que será vivificado, revitalizado y reconocido, ya que es el modo afectivo del presente el que propicia la combinación que se ha dado, que se está dando y que se dará, claro está,

en la libertad determinada o en la determinada libertad que produce el movimiento previsible e imprevisible del ser fronterizo: ¿causal o casual?

Fate, desde la intuición y la acción, se convierte en *beatrice* de Rosa Amalfitano, que es a su vez la *beatrice* anhelada de Fate<sup>16</sup> (408); Florita Almada halla la plena satisfacción en los viajes que realizaba de un pueblo a otro cuando su marido se lo permitía y *en los tesoros de la realidad y la cultura*<sup>17</sup> (538-539; 571-575); Archiboldi, aún como Reiter, encuentra un instante de visión, plenitud y reconocimiento en sus últimas reflexiones y pesadillas una vez acabado el manuscrito de Ansky, escondido y

---

<sup>16</sup> Es recurrente en Bolaño el juego que da la vuelta a la tradición, no para ser enrevesado, artificiosamente barroco o posmoderno, sino significativamente para renovarla y darle o sacarle nuevos sentidos que revivifiquen nuestra lectura de la misma a partir de su obra. En el primer caso de los citados arriba, hay en Fate una necesidad de ser rescatado por Rosa cuando se enamora de ella, pero para que eso suceda, y al contrario de lo que leemos cuando Dante entra en el Infierno, Rosa tendrá que ser salvada por él. En este papel de ser el héroe, la *beatrice* dantesca se desdobra en la doble función simultánea del ser fronterizo para que así salgan Fate y Rosa del infierno en que estaban atrapados, como un *contra-Adán* y *Eva* en la Frontera, ya que no son expulsados del Paraíso, sino reubicados en una nueva combinación fronteriza: en la plenitud de ambos y no en la aniquilación de cada uno de ellos por separado: Rosa perdida en Santa Teresa y Fate como un extranjero de Camus neoyorkino. Esta nueva visión de la *beatrice* hará de Fate, de su elección y su acto, un desarticulador, pues, del *fatum* griego que ya su nombre propio contenía.

<sup>17</sup> Este personaje, que aparece en la cuarta parte de *2666*, la de los crímenes, es de las mejores representaciones de intensidad o plenitud de la frontera. Bolaño vuelve a situarnos en la sombra, al margen, para hacernos experimentar la visión desde la frontera: por un lado el infierno de los asesinatos; por el otro, el paraíso de la contemplación del instante presente, la memoria afectiva y el conocimiento que alimenta y nutre lo anterior.

hallado en una chimenea en medio del Horror, dando así un nuevo sentido, un sentido místico, al motivo del cazador cazado<sup>18</sup> (920-922-929).

Para Macedonio <<un estado que no es presente o que no es mío no tiene concepción (...) así defino mi doctrina de plenitud: continuidad y eternidad de toda sensibilidad, de la única sensibilidad (...). Un sentimiento ni una idea no cambia, avanza entre el dormirse y el despertarse por labor oculta en la Subconciencia, sino por labor visible del Ensueño>> (1967, 180). Esta percepción del Ser, tan cercana a la monadología de Leibniz, criba a los personajes de Bolaño que se pierden a sí mismos y aquellos que se van encontrando paso a paso como una de las razones que los diferencian entre ellos y sus múltiples contactos; pero aquí cambiar no tiene que ver con progreso o evolución, sino con la autenticidad afectiva de nuestros actos, que fundamentan, crean y establecen nuestras relaciones con el Ensueño del Mundo –su plenitud–; y no con el laberinto aperceptivo que nos distancia del Mundo –su especulación–; y no, definitivamente, con la insatisfacción insaciable que fundamenta, crea y establece su patrón –su límite– como otra plenitud posible –el vacío. Dios y Jesús, Adán y Eva, Satán y la caída respectivamente en la obra de Milton. En Bolaño, toda metafísica se concentra en la Frontera, y desde ella, en ella y siendo ella percibimos y experimentamos el Ensueño o la aniquilación en el abismo: la plenitud o el vacío de la existencia que vivimos creando o aniquilando. A Liz Norton se la identifica con Medusa; a Cesárea Tinajero se la identifica con un coralillo. Una es el abismo; la otra ve el abismo y ve el paisaje

---

<sup>18</sup> Aquí tenemos otro caso como el ya visto con Fate en la cita anterior, pero esta vez con el motivo de la cuentística tradicional del *cazador cazado*. Hans Reiter es un soldado alemán aprisionado por las circunstancias históricas que le toca vivir; pero a su vez accede a su propia visión de las cosas mediante la contemplación de otros espacios y la creación de otro tiempo al margen del impuesto por el dios Cronos, como sucede cuando permanece en el fondo marino. Hallar el manuscrito de Ansky no es acceder a la denuncia, la confesión y la intimidad del otro, sino que, debido a esa intromisión, es el otro quien accede, invadiéndole, a la intimidad, la confesión y la denuncia –el juicio crítico– de Reiter. Y es en ese instante cuando la experiencia de la lectura deja de ser formativa, para ser reveladora y marcar el antes y el después del personaje.

apocalíptico ubicado por Lacouture en la emblemática fecha de 2666, y vive en Villaviciosa. Al respecto declara Macedonio que <<el Ser es totalmente inteligible (por lo mismo que no hay inteligencia) pues la inteligencia es parte del Ser, le pertenece, es él mismo (...) la Inteligencia es (...). Nada es si no es Imagen (visual-táctil conspicuamente, o quizá visual privativamente) o Afección>> (179). Aquí podemos apreciar la lectura diversa de un mismo texto que pueden hacer, verbigracia, los críticos por un lado, Archiboldi por el otro, siendo todos, como dice Borges, los signos de un mismo libro, pero cuyo acto escribe la Frontera en el Ensueño de la Civilización o en el cementerio de la Civilización que es 2666; ambas posibilidades, siguiendo a Leibniz y a la divina ironía, son Plenitud, pero diversa realización, reconocimiento o hastío, del ser fronterizo.

En Macedonio el estado místico se halla mediante la crítica que despeja el camino de la percepción del Fenómeno, lo cual hace referencia al conocimiento que da vida, esto es el que revivifica la existencia en la Frontera. En él, pues, <<la crítica del conocimiento o Metafísica no es un fin: alguno se detiene en la actitud crítica cuando tiene ante sí por última vez el Yo, por primera vez la Mística, tesis final de la crítica (...) la anulación del yo es un acrecimiento: a ella le sigue la plenitud mística>> (181). Disolución, entonces, de los límites y limitaciones entre el yo, el otro y lo otro. Aquí es donde tenemos claramente al Bolaño místico. La crítica crea sus posibilidades fronterizas como en un caleidoscopio, perdiéndose en sí misma por imposición especulativa, o encontrando el siguiente paso con el que trascender como ocurre con los aforismos de Wittgenstein. Por otro lado, <<la Pasión es la dicha, y siendo ella personalísima su horror es la Muerte>> (182). Arquíloco<sup>19</sup> está muy presente en la obra de Bolaño directa o indirectamente, pues

---

<sup>19</sup> Hallar y tener en cuenta las connotaciones del nombre propio era muy del gusto de la Grecia clásica; lo cual apreciamos en el juego creativo y significativo que hace del mismo Roberto Bolaño para sus personajes. Etimológicamente, el nombre del poeta de Paros se compone de los elementos radicales *archi* y *lochus*. El primer elemento proviene del griego *arkhos* ‘líder, principal, jefe, gobernante, dirigente’ y *arkhe* ‘principio, origen, primer lugar’. El segundo elemento viene del griego antiguo con la significación de ‘subdivisión militar, tropa’, y cuyo

---

origen literalmente significa ‘emboscada o lugar desde donde acechar’. De modo que Arquíloco simbólicamente vendría a ser líder o jefe de una tropa ligera’, así como ‘origen o primer lugar de algo desde donde se acecha’. Se le conoce asimismo como uno de los primeros poetas yámbicos que, además, expresaba líricamente su pensamiento, esto es, evocando una subjetividad muy en consonancia con su biografía a contracorriente, al ser considerado el hijo bastardo de un noble y una esclava. Bolaño significa según *DRAE* <<bola o pelota de piedra que disparaban las bombardas y pedreros>>. Tanto uno como otro viven del combate y su lanza, toda una metáfora ésta en el límite sobre la escritura, el pensamiento y el sentir en la intemperie, como una frontera que se cruza constantemente para sobrevivir y trascender, en el dolor, la alegría y las lágrimas. Recordemos la metáfora que gustaba a Bolaño sobre la caza del bisonte, haciendo referencia a los concursos de cuentos de provincias que le retribuían alguna ganancia. Recordemos aquí también los versos de Arquíloco: <<De mi lanza depende el pan que como, de mi lanza el vino de Ismaro. Apoyado en mi lanza bebo>>; y estos otros que dicen: <<Corazón, corazón, por irremediables heridas turbado, / ¡levántate!, ¡defiéndete de tus oponentes ofreciéndoles de frente / tu pecho. En emboscadas de enemigos resiste / con firmeza. Y, si vences, no te ufanes públicamente; / ni, si eres vencido, en casa derrotado te lamentes. / Con las alegrías ríe y con las desgracias llora, / pero no demasiado. Debes conocer el ritmo que gobierna al ser humano>> (traducción de Ricardo L. Rodríguez, blog *Helleniká. Recursos del griego antiguo*, entrada 8-09-2008). Recordemos igualmente los últimos versos que cierran a modo de “Post Scriptum” en *Amberes*: <<De lo perdido, de lo irremediablemente perdido, sólo deseo recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura, líneas capaces de cogerme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más. (Significativo, dijo el extranjero). A lo humano y a lo divino. Como esos versos de Leopardi que Daniel Biga recitaba en un puente nórdico para armarse de coraje, así sea mi escritura. Barcelona, 1980>> (2002, 119). La valentía y la visión trascendental en la Frontera, esto es el conocimiento y el respeto al ritmo irrefrenable que rige la humanidad en la intemperie, como tan bien versifica Rubén Darío en su soneto *Ama tu ritmo...*, unen a estos dos poetas distanciados por el tiempo histórico. Bolaño expresará su visión sobre Arquíloco en su ensayo “Exilios” recogido en el libro *Entre paréntesis* (56 y ss.).



tanto su valentía como su cobardía las realiza y expresa con la misma pasión por la vida en vida. Otro personaje fronterizo del gusto de Bolaño en este caso es Flavio Josefo<sup>20</sup>. La contemplación metafísica de nuestra existencia física sitúa en su grado más significativo e importante la muerte del cuerpo, esto es la vida o, como llama Macedonio, *el otro-yo amado*; de ahí el grado de dignidad memorable que, como poema épico, es *la parte de los crímenes*. Nuestros actos son nuestra Afección; así, metafísicamente somos ubicados, o nos ubicamos, según la relación en cercanía o lejanía, aproximación o distancia con *el otro-yo amado*, que va, siguiendo el planteamiento monadológico de la gradación, de la Pasión al Horror; y ahí tenemos como ejemplo a la Tinajero, a Belano y Lima, Archimboldi... a Xosé Lendoiro, Norman Bolzman y a Liz Norton con Morini. Éste último nombre no señala el epicentro del Mal como sucede con las muertas de Santa Teresa, sino que apunta a la pálida muerte –*el pálido fuego*– de la Pasión, que no se muere, jugando así léxica y semánticamente con el apellido del profesor italiano.

El hastío, el miedo, la erudición son enfermedades –atracción o tendencia– del vacío, esto es la urgencia de pluralidad en la insatisfacción de la unidad, cuando, como nos dice Macedonio, <<el Ser es místico, es decir, pleno en cada uno de sus estados (...) La vida, o sensibilidad, o mundo, o ser, es siempre esencial, plena y no imagen de “sustancias”. No hay externalidad psíquica (otras conciencias) ni física (materia)>> (87); de ahí que sólo haya movimiento con sus ritmos y en él se establezcan las relaciones en el mundo que potencian mi existir o lo aniquilan, dependiendo la dinámica que se realice,

---

<sup>20</sup> En una escena de la quinta parte de *2666*, hay una conversación entre altos cargos militares rumanos y de la SS, y componentes de la aristocracia, en que se habla de la cultura, la historia, el héroe y se pone como ejemplo a Jesucristo en primer lugar, y luego a Flavio Josefo, para terminar con los anónimos asalariados griegos de la época, que son, seguramente, los auténticos sustentadores de la cultura. Después se continúa hablando de Drácula, la sangre, un matemático rumano, la locura y el mal (2006, 857). Entre unos y otros, Flavio Josefo se mantiene en la frontera entre su cultura hebrea natal y la cultura latina invasora, yendo de un puesto a otro según el ritmo que marca la época en la historia, como atestigua su obra, especialmente su *Autobiografía*, o de lo que él se dice, como ocurre en el *Diccionario filosófico* de Voltaire; por cierto, lectura muy del gusto de Bolaño.

establezca o genere en la intemperie, por ejemplo la Pasión por la búsqueda o la mecanización de lo mismo. <<El ser nada contiene ocupable>> (68); en la Plenitud, de hecho, el vacío es la parte que la hace plena.

La visión de Lacouture en *Amuleto* se produce en el transcurrir dinamizante –el esfuerzo incesante como la lucidez del loco– de su monólogo interior que se desencadena en la caverna como ubicación espacio-temporal física y metafísica. Los modelos clásicos son así revitalizados por la escritura de Bolaño y por ello puestos de nuevo en movimiento. Todo modelo muere cuando es usado para mera satisfacción de una especulación intelectual o para ser sencillamente observado, expuesto y exhibido en una mecánica repetición de lo mismo estático como otro ropaje u otra máscara más. Bolaño, en cambio, sacude, saca, pone y contrapone los modelos que conforman nuestra cultura, desde el araucano precolombino hasta Wittgenstein, para resituarlos a todos ellos en el estallido presente de sus narraciones, esto es de su escritura que es su acto. De este modo lucha y combate las percepciones que lastran y enmascaran nuestra civilización con afán de superarlas, es decir de trascenderlas para no destruirnos en ellas como una careta de normalidad que oculta el vacío vivo que somos, y que por tanto hemos sido y seremos como en una mística del Mal del ser fronterizo. En Macedonio, <<toda la mística está en este aserto: Ser y Presente son una sola noción>> (66), pero aquella de la plenitud del Fenómeno fronterizo que es <<el solo pensamiento místico: la identidad Ser-Presente comporta que ser y no ser es imposible, lo mismo en distinto tiempo que al mismo tiempo>> (67). La dicotomía es el principio racional que especula aperceptivamente con el Ser cuando <<la Intensidad es la categoría mística>> (Ibídem), como vemos en Angelus Silesius, Nietzsche, Wittgenstein, Borges y Bolaño. La dicotomía es el impacto racional ante el desconcierto y el asombro de la conciencia de ser mundo; y en el esfuerzo por ubicar esa conciencia, o esa vigilia, surge la necesidad especulativa física –científica–, metafísica –idealista–, y de masas –religiosa–; empero, y siguiendo la simbología creada por Milton en su obra *El Paraíso perdido*, para así poder expresarlo convenientemente, toda esta tradición se ha generado desde la distancia del impacto –Adán– y no desde la conciencia o visión afectiva –Eva–, siendo la visión afectiva en la

distancia del impacto las dos tendencias encontradas –Satán y Dios– del ser fronterizo –Eva y Adán<sup>21</sup>.

Somos el Mal porque para realizarnos tenemos que intensificarnos cuando ya somos intensificación, o mejor dicho, intensidad, como indicamos antes. Somos Satán siendo Dios, esto es la plenitud que desea ser más plenitud, precipitándonos instantáneamente en el vacío en cuanto aparece esa posibilidad, en cuya distancia, por mínima que sea, cabe todo el mal del universo físico y metafísico. Satán es Dios en el vacío de la caída; y es concretamente en esta tendencia y atracción donde se crea la Frontera que somos. Dentro de la dicotomía tradicional Bien y Mal, intensificar, intensificarnos está bien hasta que deja de estarlo: el esfuerzo y la violencia van de la mano hasta que deja de crear para destruir; entonces es cuando empieza a estar mal; sin embargo, todo el proceso es el Mal. La búsqueda mecanizada y siempre insatisfecha de

---

<sup>21</sup> Mientras Adán permanece observando las estrellas, Eva queda en un segundo lugar y acaba contemplándose a sí misma en el agua. En el primer caso, hay una necesidad de conocer el universo; en el segundo, el conocimiento se manifiesta en sí mismo. Adán es de este modo la razón que desea comprender la plenitud que le rodea y pertenece. En Eva no hay distancias, en este sentido, desde lo afectivo. Ella es la tierra y la carne que peca por querer imitar lo que no es –Adán–, y revelar asimismo a Adán lo que él es, esto es, lo que son: la diversidad de la Frontera y no la unidad del Paraíso. Y ésta es la razón por la cual tienen que morder la manzana del árbol prohibido, siendo Eva quien escuche a la serpiente y quien ofrezca dar el segundo bocado. Esta vez será ella la primera, equilibrando y compensando así todo un rico sistema de correspondencias fronterizas desde la Frontera, y ya no desde la Plenitud. Y es aquí donde obtenemos la mirada metafísica del mundo de Roberto Bolaño. Satán y Dios representan el primer conflicto que simboliza la aparición del vacío en la Plenitud; pero en absoluto de una manera maniquea, sino precisamente de un modo necesario, pues el vacío, en cualquier caso, hace plena a la Plenitud y no lo contrario. Aquí el sistema plotiniano está cerca; sólo que Plotino en sus *Enéadas* se centra sobre todo en el Uno-Bien, como a su vez hace Leibniz en su *Teodicea* con Dios, desubicando o desvirtuando el tema del mal y la materia, siendo ambos sistemas totalmente válidos. Bolaño, en cambio, planteará su visión metafísica desde la Frontera, creando necesariamente una revisión y una relectura de toda la tradición anterior.

esa intensidad es la aniquilación sistematizada. A Bolaño le interesaba muchísimo el nazismo por su exceso; y no es difícil imaginar por qué el exceso de Ciudad Juárez llamó especialmente su atención. La sexualidad no implica la muerte, como relaciona con excelente inteligencia Bataille, sino lo contrario, pues la muerte, como hemos visto con Macedonio, nada es; y si es, es en cuanto es afección, esto es dolor-placer, es decir vida. El sexo es sin embargo el Mal: una intensificación; pero una intensificación por la cual nos realizamos y creamos vida —la supervivencia y la cultura— a la vez que nos hace incurrir en el Horror racional e instintivo; el cálculo y el arrebató. Juan García Madero consigue experimentar una de sus noches más excitantes y memorables gracias a la necesidad de violencia de María Font para sus prácticas sexuales. Sade, Lautréamont, el malditismo están presentes en *Lds* y en general en toda la obra de Bolaño. Otro tanto sucede con la relación que Rosa Amalfitano mantiene con Chucho Flores de *la parte de Fate en 2666*. La mística es la intensidad que ya somos y no por la que nos realizamos —la intensificación—, y destruimos según Bataille, libremente; si bien ambas se corresponden intrínseca y extrínsecamente; de lo físico a lo metafísico y viceversa.

El estado místico es primitivo y también último (235) —planteamiento nada lejano al de Lévi-Strauss<sup>22</sup>—; de ahí la imposición del logos y la necesidad posterior de

---

<sup>22</sup> Una de sus frases más citadas es precisamente en la que dice que <<el objetivo último de las ciencias humanas no es constituir al hombre, sino disolverlo>> (1976, IX), que es igualmente el objetivo último al que aspira Macedonio con su metafísica con respecto al yo. Lévi-Strauss parte de un punto de vista científico y estructural, pero con el fin último de llegar al fondo de la cuestión del pensamiento humano, sea éste la razón, el logos o cualquier principio organizativo y civilizador del mundo. En el capítulo 11 de su *Antropología estructural*, concluye: <<tal vez un día descubramos que en el pensamiento mítico y en el pensamiento científico opera la misma lógica, y que el hombre ha pensado siempre igualmente bien. El progreso —si es que el término pudiera aplicarse entonces— no habría tenido como escenario la conciencia sino el mundo, un mundo donde una humanidad dotada de facultades constantes se habría encontrado, en el transcurso de su larga historia, en continua lucha con nuevos objetos>> (1976, 210). Esto quiere decir que no partimos de un punto peor para llegar a otro mejor, sino que sin embargo estamos siempre en el mismo punto místico de plenitud,

reconocernos nuevamente Plenitud o como la plenitud que ya somos, pero desde el Mal, esto es atrever a percibirnos mediante el juego especular del ser fronterizo como la plenitud que imponemos ser cuando ya éramos la plenitud y caímos en el vacío, y comprender así que nuestro acto de plenitud lo realizaremos siempre en el vacío de la caída, libremente, es decir en la intemperie metafísica que trascenderemos por la Pasión de nuestro movimiento o destruiremos por la desidia o el deseo impuestos no por el dolor de la pérdida y la memoria afectiva, sino por la ganancia del olvido voluntario.

Por medio de la contemplación, Bolaño mira la Realidad con perplejidad, el *asombro de existir* macedoniano (20) y la *duda* wittgensteniana, por los cuales accede a la investigación filosófica y a lo Místico, pero siempre desde un planteamiento e impulso éticos; y es, con esta observación de las cosas, donde el discurso del Mal cobra su sentido más profundo a lo largo y ancho de toda su obra literaria. <<Sólo desde la estética y la religión –dice Isidoro Reguera– puede plantearse la ética>> (1994, 11). Esto es precisamente lo que vemos y experimentamos verbigracia en personajes como Carlos Wieder en *Estrella distante* y Charly Cruz en *2666*. Ambos son un planteamiento del Mal desde lo estético y lo religioso para hallar en ellos, el narrador con el lector y el lector con el narrador, el estado místico que es el reconocimiento de lo que se muestra y no puede ser expresado con palabras, pero sí evocado y captado en un instante fulminante de visión. La ética, afirma Reguera, es la práctica de la felicidad y no la teoría del bien (1994, 11), esto es, lo especular, como tipo de relación con el mundo que te muestra el mundo –lo místico, la visión–, ante la especulación, como tipo de relación con el mundo que lo oscurece y oculta, como el discurso que se examina a sí mismo en una autorreferencia en bucle *ad infinitum*, que precisamente no te desvela el mundo, sino, al contrario, te distancia de él mediante la teoría. Arturo Belano, por ejemplo, trasciende, mediante una relación especular y no especulativa del mundo, la continua pérdida de las cosas; la del Amor de los amigos y las parejas sentimentales, el mundo literario y los sueños; la pérdida Material económica y social en su estatus y rol; la pérdida de la salud

---

y, en cualquier caso, lo que cambia es nuestra relación con el mundo, sea ésta mágica, mítica, religiosa, científica, materialista o metafísica.

y del cuerpo por la fuerza irredenta del tiempo; y la trasciende mediante la práctica de la felicidad, que no es otra cosa que la Contemplación de la existencia, pero también la valentía, el valor, el coraje y la fuerza de realizar el acto fundamentado en y desde lo ético, y no en sus paralelos estéticos y religiosos reflejados como un todo, es decir institucionales en lo físico, sino, por el contrario, apoyado en el impulso metafísico de la existencia que da y crea vida, y no el impulso metafísico de la existencia que impone y condiciona la vida o su combinación vital. La combinación vital genera o aniquila la vida, pero siempre desde la Plenitud; de ahí que Leibniz esté constantemente al fondo de este planteamiento, pero como fundamentación de la Plenitud, esto es Dios, mientras Bolaño lo hace como fundamentación de la Frontera, esto es el ser fronterizo. Las mónadas contienen todo el universo; el mundo físico de la vigilia son sólo unos cuantos deseos o apercepciones impuestos como un universo. Bolaño ama verdaderamente, recuerda afectivamente, se reconoce como Frontera, provoca y se enfrenta al duelo que confronta sus sueños con la realidad establecida determinadamente, y viaja, cruza, se adentra en la intemperie metafísica donde las fronteras son sólo unas marcas dibujadas y redibujadas por las tendencias encontradas del ser fronterizo.

La ética es, en Bolaño, como expresa en su lectura de Wittgenstein Isidoro Reguera, la vida feliz: una realización de la felicidad o la felicidad misma, que, en el ser fronterizo, es el equivalente a la Plenitud, es decir centrar todo lo que tiene de plenitud el ser fronterizo como la Plenitud que es. De la felicidad, como cualquier otra cosa esencial en la existencia, como elocuentemente también afirma Macedonio, no hay teorías. Observa Isidoro Reguera que la *mirada eterna* de las cosas es el secreto de una vida feliz; lo cual hallamos en Macedonio y Bolaño mediante la Contemplación. El camino de superación de lo racional por el que se llega a ella, continúa Isidoro, es la lógica; la inteligencia, en Macedonio y Bolaño. Cumplir por tanto el sublime absurdo de lo místico, concluye Isidoro Reguera, lo consigue la estética, pero es la ética la que eleva al individuo a la vida feliz; es la religión, sin embargo, la que intenta bajar a Dios de ella; una clasificación ésta muy acorde con el modo de pensar metafísico de Macedonio y Bolaño. <<Lo místico no es más que el lugar natural de una vida inteligente>> (1994, 12), esto es la inteligencia de la intensidad, la que ya es, y no la inteligencia de la

intensificación, la que se impone sobre todas las cosas, o, en otras palabras, decimos que no estamos en el juego especular y en el reconocimiento especular de la memoria afectiva, sino en la especulación de la voluntad del olvido. <<No cómo sea el mundo es lo místico, sino *que sea*>> (TR 6.44). La duda de que ésta sea mi mano despliega todos los pliegues de la realidad que se pensaba y creía constituía la Realidad que era mi realidad. Las muertas de Santa Teresa no son el final de una historia –la muerte nada es–, sino el principio de una Totalidad, de un absoluto que Bolaño metafísico evoca en *2666* y en general en toda su obra.

La importancia de la mirada eterna de las cosas y <<el salto al reino del valor más allá de la razón y lenguaje supone un impulso lógico. (...) ese salto, que es una decisión ética, es primero una compulsión lógica>> (16). Bolaño crea su literatura a partir de su vida, esto es una estética desde una ética que muestra una mística; <<lo místico es producto de una deducción lógica basada en un arduo proceso lógico de elaboración (no es aquí en ningún caso un mero sentimiento piadoso, y menos de fe)>> (17). En Wittgenstein no es la filosofía lo más importante, sino la persona que medita y su talante moral; es esto lo que da y ofrece un pensamiento con sentido, y, en un escritor como Bolaño, una obra con sentido.

Asegura Isidoro Reguera que <<un cambio de vida es el mejor modo de revisar las importancias intelectuales>> (Ibídem), lo cual estimula el movimiento y la ejercitación de la inteligencia afectiva, que llama Isidoro intelectualismo sentimental. El cambio en Bolaño es una parte o elemento fundamental en su vida y obra. El cambio transforma el entorno y favorece al olvido de los sueños y los valores que lograron inaugurar una época basada nuevamente en una poesía de la vida, llámese a ésta infrarrealista, como acontecimiento real en la vida de Bolaño, o realista visceral, dicho así en la ficción usando otra de las tantas variantes que se ofrecen en *Lds* para referirse a lo mismo. Bolaño observa y ahonda como metafísico en los cambios que se imponen, los cambios que se producen y los impulsos al cambio. Estos anulan o puede que hagan a uno volverse loco, como al hombre de la fábrica de tazas en *2666*, o bien abren al ser un nuevo marco o combinación no en la que realizarse, sino en la que se realiza; o dicho de

otro modo, no en la que tiene que intensificarse pare ser, sino en la que es intensamente. Este último es el cambio a lo místico y por lo místico evocado e invocado ante el Horror, ante el Mal, ante el Vacío como máxima en la vida y obra de Bolaño y por la cual Bolaño se nos presenta claramente como un narrador, un escritor metafísico de la Frontera.

Bolaño tiene claro que no estamos en la biblioteca sino en la Frontera, y que únicamente entendiendo la Intemperie de este modo, tendremos la oportunidad de salvarnos. La visión metafísica de la Frontera crea el discurso para penetrar debidamente en el problema del Mal, a modo de investigación metafísica o detective metafísico, con la posibilidad de salvarnos, como esencia que caracteriza al ser fronterizo. La profecía es, pues, un problema de contemplación fronteriza que concierne a nuestra percepción del Mundo por medio de la inteligencia generada por la vigilia y el ensueño, que opta por la civilización, la enciclopedia, la investigación, o por el orden fundamentado en la destrucción y el olvido.

### **3.7.- ÉTICA: TRASCENDENCIA DEL SER FRONTERIZO.**

Ética, según la definición que nos ofrece Wittgenstein en su conferencia dada en 1929, es el estudio de aquello que hace que la vida merezca vivirse (2009, 516). Para él, <<mientras entendemos un estado mental como un hecho descriptible, éste no es bueno ni malo en sentido ético>> (518). El ejemplo que da es el de un libro que sea la descripción de un asesino; en este caso, el asesinato estará al mismo nivel que cualquier otro acontecimiento, verbigracia la caída de una piedra, en el sentido de que el tipo de proposiciones que compone ese libro, o cualquier libro, es descriptiva; lo cual hace que sea ciencia, no ética. Concluye asimismo afirmando que un libro de ética destruiría, como una explosión, todos los demás libros del mundo, pues nuestro lenguaje es capaz de hacer una descripción de los hechos, se describe el Amor, la Ética, el Dolor con un lenguaje propio, y eso quiere decir que, cuando yo hablo de esas cosas, las estoy describiendo, puesto que sólo puedo llegar a describirlas con mi lenguaje, pero no nombrarlas, expresarlas en sí mismas.



Wittgenstein sitúa lo ético dentro de lo sobrenatural, mientras que nuestras palabras sólo expresan hechos, esto es significados y sentidos naturales; de ahí que, como evoca Rilke cuando habla de lo bello, en caso de expresar en sí lo ético, destruiría todos los libros al rebasar el límite de lo que puede ser expresado, por venir de hecho desde fuera de ese límite que nuestro lenguaje no alcanza. Esto es lo Místico, lo que se muestra; y es aquí donde Bolaño pone en juego toda su propuesta literaria como escritor, pues su intención consiste en contener lo ético por medio de lo estético, para así hacer trascender lo estético en lo ético, trascendiendo asimismo la escritura en vida y la vida en escritura. Hay un fondo en la literatura de Bolaño que late con mucha fuerza y que explota el estallido vital del lector en su presente. En la obra de Bolaño trascendemos a lo místico evocado en *Lds* como inicio del viaje que es la invocación a la visión perceptiva de lo Afectivo, y en *2666* como la contemplación abierta del abismo que debe ser trascendido como plenitud y no como caída. Aquello que se muestra es un estallido de vida que, si percibimos, lo experimentamos como lo místico. Lo estético abarca lo místico –la poesía, la fantasía, lo fantástico–; pero lo trascendemos con lo ético, que es el sentido creador de la misma vida, de la vida en sí. Carlos Wieder está más distante de nosotros cuanto más se acerca –es el Terror–; Bolaño continúa escribiendo incesantemente por medio de su obra escrita. Lo estético, expresa; lo ético, trasciende.

Con la Estética se puede fundamentar lo místico, a la vez que lo religioso y lo meramente estético, precisamente desde el hecho mismo de la duda, pues se puede decir que ésta es mi mano y creerlo verdadero; pero, ¿cómo demostrarlo; cómo explicarlo? Éste es el trasfondo metafísico que opera como núcleo de la escritura de Bolaño, con el cual explota todos los libros, esto es la Biblioteca, para ponerlos en constante juego de confrontación y diálogo, ironía y transformación, revitalizándolos y revitalizándose, esto es trascendiendo constantemente el estallido presente que es la vida, en este caso con la Literatura, que evoca al ser fronterizo invocando las palabras que encienden la visión.

Borges describe metafísicamente lo físico; de ahí que el Yo, la Historia y el Texto estallen en sus múltiples posibilidades de lo mismo, como por ejemplo observamos con

“La esfera de Pascal” en *Otras Inquisiciones* o en “Le regret d’Héraclite” en *El Hacedor*. El lenguaje es la razón descriptiva; es en la expresión del asombro, la perplejidad, la extrañeza y lo inquietante, y en la evocación de la visión mediante la metáfora y el símbolo, por lo que encontramos, obtenemos y alcanzamos lo que se muestra; lo místico. En el prólogo de *El oro de los tigres*, Borges escribe que <<para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es. Que yo sepa, nadie ha alcanzado hasta hoy esa alta vigilia>>; precisamente la manifestada por Macedonio y desplegada por Bolaño en su obra y que Borges expresa tan en el límite –<<Mis sueños son como la vigilia de ustedes>>, escribe en su cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*–; una vigilia que no sólo nos muestra lo bello de las cosas, sino la salvación al presente vaciado de las cosas, y las palabras. Antes, en el prólogo de *El oro de los tigres*, dice que <<en el principio de los tiempos, tan dócil a la vaga especulación y a las inapelables cosmogonías, no habrá habido cosas poéticas o prosaicas. Todo sería un poco mágico. Thor no era el dios del trueno; era el trueno y el dios>>. Y es que la armonía mágica es la intensidad de la mística que somos en nuestro orden físico y metafísico, como decíamos expresa Macedonio con un Lévi-Strauss tan cercano. Finaliza este despierto preludio a su poemario aclarando que <<un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos>> (1079), esto es la trascendencia afectiva del lenguaje de su naturaleza racional.

<<Lo místico –dice Reguera– es un ejercicio racional superado; y la razón, un ejercicio místico en ciernes>> (34). En esa tensión en ciernes se encuentra el ser fronterizo, que, por medio del esfuerzo racional, desemboca o se canaliza en un Angelus Silesius o en un Sade, en Santa Teresa de Ávila o en Lautréamont. La razón debe trascenderse a sí misma <<donde ya no es ella misma sino en su otro>> (35), en el cual nos reflejamos como la Plenitud o el Vacío, esto es: ser lo que amamos, por un lado, o destruir lo que amamos, o sencillamente no amar, por otro.

<<Vida e individuo, en cualquier caso, en lugar de teorías>> (34), nos dice Reguera. Vemos en Bolaño un equivalente perfecto de esta afirmación. Los dos, con Macedonio, están de acuerdo en la disolución que nos traslada de la razón a la ética, esto

es pasar del límite del lenguaje al silencio, del mundo a la mística, de la palabra a la visión, de *Lds* a 2666. <<Lo ético –concluye Wittgenstein en su *Conferencia sobre Ética*– no se puede enseñar>> (37), como a su vez afirma el director de cine Andrei Tarkovski, tan en la línea artística y poética que venimos exponiendo y probando con un escritor como Bolaño. En cualquier caso, lo ético se muestra en cada uno de nosotros; ya sólo cuenta, pues, que podamos o queramos o sepamos verlo y afrontarlo.

En Bolaño hay un profundo sentimiento ético ante el Mundo y ante la Realidad – un ejemplo claro lo hallamos en *Estrella distante*. De ahí surge en él una sincera piedad y compasión –aquí el vínculo con Dostoyevski es fortísimo– con las víctimas aniquiladas por su siglo, que Bolaño escribe desde el dolor y la tristeza para expresar el Dolor y la Tristeza de tal modo que nos haga trascender los discursos que nos lastran social, psicológica y espiritualmente. Y es ésta una postura, con lo estético –su literatura– y la importancia de lo religioso en su obra, donde hay claramente un Bolaño místico y donde vemos el pensamiento de un más allá, que es irónicamente el más acá, que nos desvela un más acá, que paradójicamente es el más allá, y la mirada que despliega los pliegues perceptivos de un Bolaño metafísico.

## 4.- ITINERARIO METAFÍSICO POR LA OBRA DE BOLAÑO

### 4.1.- BOLAÑO METAFÍSICO

Sólo mediante la invocación del *Aleph* podemos asistir a la visión de toda la historia oculta y vívida en la sombra y el olvido. Hay, por tanto, algo más allá de la literatura, y es la amistad, el amor, la vida, siendo, en todo ello, lo más importante la literatura; y es que la literatura trasciende en la amistad, el amor, la vida; pero muere en la literatura atosigada por sí misma. La vida, empero, en cuanto literatura, en cuanto escritura, trasciende los límites de la misma en sí misma: en su movimiento, que es su ser; en su escritura, que es su acto creado en el cual se crea más allá de los límites fronterizos que la acotan y aprisionan.

El viaje que establece Bolaño en su novela de *Los detectives salvajes* es un viaje iniciático que no te lleva a ninguna parte, pero que, sin embargo, te sitúa en todas a la vez por medio de la percepción y la memoria; esto es, pues, un viaje alucinógeno y metafísico desde la sombra hasta la *sombra*<sup>23</sup>, desde lo más recóndito y realvisceralista de México e Hispanoamérica, hasta lo más recóndito y realvisceralista de África y

---

<sup>23</sup> La sombra tiene un valor fundamental en el pensamiento de Bolaño al ser ésta el lugar, el punto, el ángulo desde donde contemplar el mundo. Es por tanto el modo de poder trascender la mirada, que es a su vez la manera de trascender con la mirada, lo cual conlleva una rebeldía y una revolución. Ejemplos de este giro fronterizo lo hallamos en el sol negro (Nerval, Baudelaire, Kristeva), o en *La infra del Dragón* de Gurevich, que simbolizan la luz de la oscuridad o en la oscuridad a modo de metáfora de la luz en Plotino o de lucidez en Kierkegaard. Somos esa luz, según Plotino, pero si la percibimos (1966, 40; I 1 (53) 11). El giro es siempre hacia la oscuridad de la materia o de nuestro interior subjetivo, de tal modo que la metáfora de la luz en Plotino sea ahora la metáfora de la sombra en Bolaño, puesto que es la sombra la luz que todo lo ilumina, y con más fuerza incluso que la luz física. Nos referimos pues a la memoria olvidada, más cegadora aún que la oscuridad en la que decidimos adentrarnos, y en la que, más allá del miedo, y por medio de la inteligencia y el dolor, hallamos luz o un mundo nuevo, como en el cuento de Gurevich, que es el símbolo de nuestro mundo revelado. Y esto es la mirada desde la sombra, tan en consonancia con *La enfermedad mortal* kierkegaardiana.

Liberia –etimológicamente ‘Tierra libre’–; un viaje éste que nos traslada *necesariamente* desde la observación física a la visión metafísica de las cosas, o dicho con personajes de Bolaño, un recorrido perceptivo de Amadeo Salvatierra a Cesárea Tinajero<sup>24</sup>, del *Lds* al LSD. Este último como símbolo de una ventana, un viaje y un orden que contiene todos los órdenes, del sueño y la pesadilla, en la vigilia, lo cual comprobamos asimismo en la

---

<sup>24</sup> Ya se explicó en la introducción la diferencia que hay entre el movimiento mexicano del infrarrealismo, en la realidad, fundado en 1975 por Roberto Bolaño y Mario Santiago, y el realvisceralismo de la ficción, fundado por Arturo y Ulises, con todas sus variantes nominales posibles propuestas a modo de juego en *Lds*: realismo visceral, viscerrealismo, vicerrealismo... Esta denominación implica un realismo hasta las entrañas, el cual significa un hiperrealismo en su sentido más superrealista o surrealista, esto es, un realismo visionario a partir de la realidad más real o desnuda. También conlleva en sí un juego irónico, transmutacional de los valores, con el realismo mágico –léase realismo visceral- o, como gustaba llamar a Alejo Carpentier, lo real maravilloso –o bien real visceralismo. Amadeo y Cesárea son personajes centrales de *Lds* y representan el antecedente del movimiento poético de vanguardia que, con el mismo nombre, inauguran, como se ha dicho arriba, Belano y Lima en *Lds*. Este movimiento poético y primigenio de Cesárea y Amadeo desembocará a su vez en el grupo artístico de los años 20 bautizado por el escritor mexicano Manuel Maples Arce como estridentismo, tanto en la novela de Bolaño como en la realidad. De ahí que el originario movimiento del realismo visceral, con su fundadora Cesárea Tinajero, vaya quedando en la *sombra* y el olvido, como así sucederá también con Belano y Lima y su grupo o iniciativa de revivir el realvisceralismo. Muy importante en estos personajes las connotaciones que se desprenden de sus nombres propios con respecto a *Lds*, primero, y fundamentalmente relacionados con la visión que simboliza la fecha de 2666 –compárese aquí por ejemplo a un Amadeo Salvatierra, en una interpretación libre a modo de revelar o descifrar un secreto cifrado en su nombre, ‘amar a Dios, salvar la tierra’, con el Apocalipsis. Comprobamos con estos ejemplos –movimientos poéticos, personajes y nombres propios– la sólida imbricación que Bolaño realiza entre la realidad y la ficción con un juego poético e irónico lleno de sugerencias, puesto que los significados se multiplican incesantemente durante la lectura y la relectura de su creación literaria, como iremos comprobando en el análisis de *Lds* y 2666.

literatura fantástica y de ciencia ficción<sup>25</sup>; una vigilia, pues, en la pesadilla y el absurdo, que busca, sin embargo, con curiosidad afectiva.

Este viaje metafísico se sustenta en las bases bien fundamentadas en la novela río<sup>26</sup> *Los detectives salvajes*, como cuando leemos, verbigracia, que el misterio es que no hay misterio (2006, 377), haciendo precisamente referencia a la plenitud que somos, pero que no vemos ni somos capaces siquiera de reconciliarnos con ella. Otra de las bases es aquella del pliegue que se despliega en el duelo (481, 482): momento éste, como expresa Bolaño, de *superlucidez*, esto es, de visión, para quien sepa apreciarlo o se atreva a observarlo y enfrentarse a ello. La siguiente idea bien planteada y desarrollada en *Lds* es que somos acción, movimiento, devenir, esto es, vida en el cambio, pero la del ser fronterizo, centrando así la contemplación en la Frontera de la existencia, y desde aquí la consideración de todo lo demás, lo cual se transforma en una mirada crítica a la filosofía, la ciencia y la teología, forzándonos además a una relectura fundamental de toda la tradición sustentadora, como un Atlas de la mitología griega, de nuestra civilización occidental, precisamente para no sostener su peso, sino para impulsarnos siempre en nuestro constante y esencial volver a empezar. También habrá de tener en cuenta el lector, continuando con nuestra tesis, de que es nuestro acto el creador y no la

---

<sup>25</sup> La obra de Bolaño está fuertemente influida por estos géneros. Hay en él una obsesión, que es además un referente fundacional en su poética, de mostrar lo invisible, punto en que caben sin problemas autores tan dispares como Platón, Plotino, Pascal, Poe, Lovecraft, Cortázar, Borges –recordemos cuando dijo que toda la teología (añádase metafísica) occidental es el mejor género fantástico en literatura–, Stanisław Lem de *Solaris*, Georgij Gurevich de *La infra del dragón*, texto base de su *Manifiesto Infrarealista*, y toda la obra de Philip K. Dick.

<sup>26</sup> Este concepto de *roman-fleuve* es aplicable a esta novela en particular, y a la obra de Bolaño en general, por la confluencia de voces bien definidas enfocadas o dirigidas directa o indirectamente a esa fecha o ventana simbolizada en la cifra de 2666. Arturo Belano, Auxilio Lacouture y Carlos Wieder son buenos ejemplos de esa confluencia narrativa y visionaria.

creación la que nos da el acto, es decir, el ser. Esto significa que es todo acto nuestro la creación de un universo, el cual, siguiendo a Leibniz, es un acto monadológico<sup>27</sup>.

Recordemos asimismo los puntos que unen la metafísica de Macedonio con la obra de un Bolaño metafísico, siendo el primero de todos la importancia crucial de la percepción de las cosas, que es lo que marca metafísicamente la diferencia de un acto u otro, de una obra u otra, de una vida u otra. Lo Afectivo –la afección– es por tanto la base del pensamiento, esto es, de lo pensable, que es precisamente lo que marca el tipo de relación que establecemos con el mundo, el otro y nosotros mismos. La Contemplación y la Pasión son así los únicos métodos para ver, comprender y concebir desnudo el Mundo, esto es de una manera absoluta el Fenómeno y de este modo el Ser, accediendo a la visión metafísica que es la mística de la existencia del Mal en nuestra plenitud. El despertar de la percepción sucede sólo experimentando el asombro por aquello que existe, esto es que exista lo que existe. A partir de aquí provocar la acción, la actividad, el esfuerzo, el optimismo intelectual para entender y expresar en su forma absoluta el ser, que en nuestro caso se define esencialmente en la frontera y la intemperie.

---

<sup>27</sup> Dice Gustavo Bueno en su interpretación de la *Monadología* que <<la mónada es unidad, pero unidad de acción>> (1981, 17), y que <<aún cuando no interactúan recíprocamente entre ellas, tampoco están incomunicadas propiamente, antes bien, cada una está presente en todas las demás>> (19, 20). Continúa más adelante afirmando que <<la unidad metafinita de las mónadas puede ser definida como presencia del pasado en el presente (memoria) – porque cada estado presente es consecuencia del anterior– y asimismo (...) el presente está preñado de porvenir>> (28); imbricación espacio-temporal que ya hemos visto, *mutatis mutandis*, en Nietzsche y Borges. El acto entendido como acto monadológico no es un acto aislado, sino todo lo contrario: se trata de un acto que, en su realización, contiene todos los actos creando así constantemente el universo que lo define. No hay pues actos inocentes, sino que todo acto, hasta el no-acto, es siempre creador, en sentido monadológico, esto es en la acción y la dinámica que contiene el universo cambiante, evidenciando y manifestando en el presente el pasado y el porvenir.

Y esto es metafísica: un *antirropajes*<sup>28</sup>; y esto es mística: experimentar un estado místico de las cosas: un compromiso, un reconocimiento. En la reviviscencia es donde se encuentra la esencia de la literatura que es la poesía, la *presentez*<sup>29</sup>, la memoria inmortal. Y es aquí, en esta línea de pensamiento, donde se sitúan Macedonio, Borges y Bolaño, fusionando nuevamente la filosofía con el arte literaria para proponer una literatura comprometida basada en la necesidad de trascender el lamento de una pérdida aniquiladora, en la felicidad de existir nuevamente. Roberto Bolaño es metafísico voluntaria o involuntariamente por el tipo de vida que tuvo: marginal, comprometida, peregrina y plena; por su peculiar contemplación poética de las cosas, con los

---

<sup>28</sup> Ya dijimos que para Macedonio acceder a una concepción metafísica de la existencia significaba quitarse primero los ropajes de nuestra percepción del mundo que nuestras apercepciones habían creado y que hacían pretender conocer el mundo mediante un orden fijo espacio-temporal y causal, y por medio de la constitución de un yo. En este sentido, cuanto más *infamiliaridad* con respecto a ese orden inamovible por empírico, más acceso al ensueño de las cosas y su existencia conseguíamos; lo cual implicaba una visión directa del fenómeno del mundo y del universo, esto es de nuestro cosmos físico, por medio de nuestra percepción metafísica del mismo. En cuanto a las apercepciones, leemos en la *Monadología* de Leibniz unas líneas muy en consonancia al Wittgenstein del *Tractatus*: <<cuando esperamos que mañana haga un nuevo día, actuamos empíricamente, porque así ha ocurrido hasta ahora. Sólo el Astrónomo lo juzga por razón>> (1981, 99, párrafo 28). La percepción debe liberarse de sus limitaciones racionales que actúan precisamente encorsetando nuestra capacidad y naturaleza racionales.

<sup>29</sup> Pedro Salinas llama así al fenómeno del eterno presente que contiene la poesía y al que accedemos en cada una de las lecturas que realizamos de un poema, sea éste medieval o de nuestro siglo. Heidegger diría que el ser se *presentiza* en su carácter yecto, lo cual significa, arrojado; digamos también: proyectado. El poeta lanza el lenguaje al ser, a que sea; de ahí que en su lectura se genere el milagro de la existencia. Dice Heidegger: <<El presente mantenido en la temporalidad propia o presente propio lo llamamos la ‘mirada’>> (1993, 366). Esto implica la creación del mundo, es decir, la creación del mundo que vemos, o, en terminología heideggeriana, el mundo ‘ante los ojos’.



ingredientes que él precisaba: la curiosidad y el humor<sup>30</sup>; y por su percepción atenta, lúcida, clara, minuciosa del fenómeno que origina, invoca y conlleva al despliegue metafísico del mismo.

En *Lds* se encuentran por consiguiente las bases de lo que luego Bolaño desarrollará hasta sus últimas consecuencias en *2666*. Si en la primera obra tenemos el más acá en el límite del mundo, la tristeza, en la segunda tenemos el más allá en el límite del mundo, el vacío; de ahí que sea fundamental el concepto y la idea de frontera en Bolaño, esto es la zona, el área de intemperie donde confluyen el más acá con el más allá; lo físico con la metafísico; lo político, lo estético y lo religioso con lo ético; la civilización con la barbarie; la mismidad con la otredad; Adán y Eva, Satán y Dios miltonianos con el verbo; lo salvaje y el viaje con la visión.

Partiendo, en este sentido, de lo físico del mundo hallamos lo metafísico del mundo en el punto y el momento del impulso vital que nos lleva a vivir la aventura de lo que provocamos e invocamos, o el porvenir contenido en nuestro acto. Un punto éste místico que elude la caída del suicidio, al cual troca por la *sombra* de la poesía, su poder evocador y la lucidez del instante, esto es percibir que aquello que pierdes es aquello que ganas. Aquí toda dicotomía se disuelve y se reconfigura de esta manera develadora en el ser fronterizo donde nada es seguro, pero todo tiene sentido; hasta el delirio<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Se pregunta Bolaño al final de su artículo “Lichtenberg ante la muerte”, recogido en su libro *Entre paréntesis*, después de contar el sueño que anticipará su propia muerte, la de Lichtenberg: <<¿Y cómo se comporta nuestro filósofo de Gotinga ante la visita de la vieja dama descarnada?>> A lo cual se responde: <<pues se comporta con humor y con curiosidad, los dos elementos más importantes de la inteligencia>> (2004, 135).

<sup>31</sup> Bolaño solía rememorar esos versos de su amigo Mario Santiago Papasquiaro, basados a su vez en uno del poeta del grupo mexicano de los Contemporáneos, Gilberto Owen (*El viaje imposible*, 11), que usó además como epígrafe de su novela *La pista de hielo*, y que decían: <<Si he de vivir que sea / sin timón y en el delirio>> -el verso original de Owen es: <<Si he de vivir, que sea sin timón y en delirio>> (*Contemporáneos*, 269)-; lo cual vendría a ser en

#### 4.2.- ROBERTO BOLAÑO ENTRE EL NEOPLATONISMO Y EL POSPLOTINISMO

Son muchas las coincidencias que podemos encontrar en un filósofo como Plotino y un escritor como Bolaño, como por ejemplo en los elementos recurrentes que componen su pensamiento y su obra, ya sean estos la palabra, el viaje, el ojo y la visión epistemológica, el movimiento, lo especular, la frontera, el mal, el despliegue, las correspondencias. Desde aquí, podemos trazar *grosso modo* una línea metafísica que pasaría por Pascal y Leibniz, tendría una cesura necesaria en Nietzsche y Kierkegaard, y continuaría por Wittgenstein y otras propuestas como la de Macedonio Fernández. Estos planteamientos filosóficos configuran la mirada metafísica de Bolaño que da un giro al neoplatonismo para dirigirse hacia una reformulación *posplotiniana* del ser, la cual parte de la materia y no del Uno-Bien, como sucede en el sistema plotiniano y donde, por tanto, la materia queda desubicada, precisamente por la necesaria *sobreubicación*<sup>32</sup>, en su momento histórico, del Uno, principio absoluto y luz de toda existencia, para combatir estratégicamente los excesos hedonistas. Aquí Nietzsche nos pone en alerta<sup>33</sup> y centra

---

el ensueño, como hemos visto con Macedonio, o en la inmediatez o pureza de la existencia que es la poesía, antes que mediante apercpciones que estructuran y canalizan a su manera específica la vida y la percepción del mundo. Interesante destacar el cambio entre Owen y el Papasquiario recordado por Bolaño, esto es vivir en delirio, en uno, y vivir en el delirio, en el otro, cuyo matiz semántico indica un estado indeterminado y general en el primero, que tiende a ser más una dimensión o ubicación concreta e intensa en el segundo. De hecho, cuentan que es lo que solía repetir Papasquiario <<cuando le solicitaban sus señas particulares>> (*Aullido de Cisne*, 2).

<sup>32</sup> Nos referimos a su fijación necesaria ante todas las cosas, para esclarecer, sin ningún género de duda, el lugar y la posición que al Uno-Bien corresponde. En este caso, una atención desmedida con respecto a lo que no es en sí el Uno-Bien genera una importancia desmedida, pero necesaria, históricamente hablando, aunque metafísicamente innecesaria.

<sup>33</sup> Sus últimos papeles, recogidos en obra titulada *La voluntad de poder*, nos avisan del debilitamiento que ha sufrido nuestra cultura al haber concedido todo nuestro ser, esto es nuestra fuerza,

nuevamente la mirada en nosotros, en nuestro vínculo con la Naturaleza, y no en el Ideal. De ahí que Bolaño ya no se plantee el mundo desde el Bien, como sí hacen, verbigracia, Pascal y Leibniz, sino que lo haga desde el Mal; y en el mal busque contemplar el bien y en la materia a Dios, esto es, percibir y valorar lo místico desde la materia y situarnos de esta manera metafísicamente en la Frontera. Y éste es el giro que propondría, es decir, considerar su obra como artefacto<sup>34</sup> que estalle en las apercepciones físicas y las concepciones metafísicas que no nos permiten la visión fenoménica del mal metafísico en el ser fronterizo que es nuestra existencia.

Consideramos la filosofía de Plotino un punto de partida sólido de esta visión metafísica del mundo, al ser Plotino un filósofo fronterizo entre la época clásica y la nueva era cristiana, que además estuvo muy interesado en el pensamiento y las religiones orientales, y cuyas *Enéadas* son una relectura necesaria de Platón para combatir el sectarismo que en la época estaba provocando la libre y errónea, según Plotino, lectura del platonismo, como ocurría con los gnósticos. Plotino es un filósofo fronterizo por concebir el *logos* no como una platónica forma dialógica, sino, como afirma Antonio Campillo, como un *lugar de tránsito*, al ser éste, el *logos*, <<el pálido reflejo de un Principio absolutamente inefable que está más allá de él y que en él se expresa o trasluce de forma imperfecta o degradada>> (1990, 30), lo que significa concebir la razón como un mero instrumento o peldaño, o como viaje del alma individual, para acceder al Uno inefable. <<Plotino parece más interesado en subrayar el movimiento trascendente que le lleva a negarse a sí mismo y a rebasar su límite o frontera, precisamente para recobrar –o retornar a– su propio Principio, es decir, para realizarse plenamente como pura visión o contemplación (*theoría*), más aún, como pura unión (*enósis*) con el Uno>> (31). En su constante búsqueda hallamos su visión fronteriza de la vida como tránsito, pero en su

---

nuestra voluntad y nuestro poder, a lo sobrenatural, llámese Dios o Ideal, empobreciéndonos en la multitud y no enriqueciéndonos en la individualidad.

<sup>34</sup> Bolaño es un excelente lector de Nicanor Parra. El artefacto en Parra es un modo artístico-literario de reivindicación del absurdo, cuyo fin es trastornar y desconcertar al lector sorprendiéndole, con humor, trastrocando inteligentemente nuestra cotidianeidad visual y lingüística.

sentido más activo, como constante búsqueda de la luz, esto es de lo que hay en nosotros, en palabras de Plotino, de divino.

Bolaño por su parte concibe la luz en la sombra, para contemplar la flor en el mal o el infierno en el jarrón. Esta contundente lectura de Baudelaire de percibir la flor en el mal es la que encontramos en palabras de Adrian Leverkühn en la novela de Thomas Mann, *Doktor Faustus*. <<Quizá sea el bien una flor del mal>> (2007, 383), afirma Adrian en íntima conversación, ambigua o fronteriza entre la ultracordura, la broma y la locura, que mantiene con su amigo, Serenus, narrador de la obra, <<y que en la maldad florece sobre todo>> (384), apostilla más adelante. Pero no porque todo sea el mal, sino precisamente porque todo al final, que es al principio, es la plenitud, y la flor surge. Como dice Baudelaire, Ulises maldito, al final del viaje quedan las ganas de partir, para vivir y ver *lo nuevo* (1997, 495). Llegar a contemplar la flor en el mal es la manera en que Bolaño confronta íntimamente al enemigo como a su prójimo y contra el mal. Bolaño elabora en esta colisión, en este choque, una metafísica de la frontera, donde el vacío y la distancia se hallan en todas las partes sin división dicotómica. En este estado no se es una cosa o la otra, rechazando uno a su contrario, sino uno es, en cambio, en su totalidad, y aceptación de ese todo, como unidad, como queda excelentemente representado en su novela *Estrella distante*, en la relación establecida entre Belano y Wieder: dos máscaras de una misma persona, pero cuya mirada expresa y crea una plenitud, en el caso de Belano, y un vacío, en el caso de Wierder, pero los dos en la misma intemperie metafísica.

El jarrón al que hacíamos alusión arriba es una imagen muy recurrente en Bolaño, como recipiente decorativo que contiene todas las pesadillas del mundo, para quien sabe ver las dos caras del jarrón o florero. En *Amuleto* se hace uso del jarrón para identificarlo con la puerta del infierno (15). Auxilio Lacouture dirige su mirada a la estantería con libros de la casa del poeta español exiliado en México, Pedro Garfias, concretamente <<el florero que él miraba con tanta tristeza, y pensé: tal vez lo mira así porque no tiene flores (...) voy a meter la mano por la boca negra del florero>>, se detiene, <<y eso fue lo que me salvó (...) a pocos centímetros de esa boca del infierno, y a partir de ese

momento no sé qué fue lo que me pasó aunque sí sé lo que no me pasó y me pudo haber pasado>> (16). Más tarde se vuelve a enfrentar al jarrón <<y cuando estuve a medio metro del florero me detuve otra vez y me dije: si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar>> (17). En esta visión prefigurada de 2666, Auxilio se pregunta: <<¿saben los poetas lo que se agazapa en la boca sin fondo de sus floreros? ¿Y si lo saben por qué no los destrozan, por qué no asumen ellos mismos esta responsabilidad?>> (Ibídem). Un elemento decorativo se nos evidencia finalmente como el impedimento de un compromiso ético que se afronte con valentía, temor y temblor, y no se oculte o simule en una forma vana del miedo. Ya teníamos esta referencia en muchos de sus poemas; por ejemplo, en los recogidos en el volumen titulado como *La Universidad Desconocida*, encontramos en la sección “Calles de Barcelona”: <<La pesadilla empieza por allí, en ese punto. / Más allá, arriba y abajo, todo es parte de la / pesadilla. No metas tu mano en ese jarrón. No / metas tu mano en ese florero del infierno. Allí / empieza la pesadilla y todo cuanto desde allí / hagas crecerá sobre tu espalda como una joroba.>> (57), esto es la carga y la deformidad que estamos dispuestos a soportar o no. En el siguiente poema leemos: <<Los floreros disimulan / La puerta del Infierno / Con cierta clase de luz / Y a determinada hora / De repente te das cuenta / Ese objeto es el terror>> (58). La percepción es torpe o demasiado hábil, pero el dilema se nos presenta en el instante de lucidez que todos al menos en un momento de nuestra vida tenemos, y que nos exige una decisión. “En la sala de lecturas del Infierno”, otra sección del mismo volumen, en el poema Biblioteca de Poe, damos con los versos que profundizan en esa percepción de las cosas, al evocar: <<En el fondo de un extraño corral, / Libros o pedazos de carne. / Nervios enganchados de un esqueleto / O papel impreso. / Un florero o la puerta / De las pesadillas>>. Éste poema apareció en primer lugar en el poemario *Los perros románticos* y será desarrollado en la novela *Amuleto* como hemos indicado arriba. Comprobamos, pues, la insistencia y obsesión que Bolaño tiene por sus imágenes y temas a los que vuelve reiteradamente, profundizando en ellos y convirtiendo su mirada poética en una penetración fenomenológica de los asuntos que trata y a los que se enfrenta, como son el mal y la frontera. Un precedente literario de este objeto vinculado a lo maldito lo hallamos en los capítulos VI y VII de la cuarta parte de la novela de Dostoyevski, *El*

*Idiota*. El jarrón chino que rompe el príncipe Myshkin en el capítulo VII (809) en la fiesta de Yepanchina, momento profetizado en el capítulo VI por Aglayeva, su hija, desencadena el ataque que revela la pesadilla y el infierno (802 y ss.), que es a su vez la lucidez del loco que vemos en Nietzsche y en los personajes y bufones shakespearianos. Este vínculo jarrón-desafuero está analizado con claridad y precisión por Vicente Cervera Salinas en su estudio *Los sueños del príncipe Myshkin*, el cual queda conceptualizado por lo que él llama el *síndrome de la desmesura* (11-13). No hace falta decir que Baudelaire y todo el malditismo francés palpita en esta imagen.

Para Antonio Campillo, los enemigos de Plotino serían el mal racionalismo, donde se situarían a los materialistas griegos, y el mal misticismo, donde tendríamos a los gnósticos cristianos; frente a los amigos, que son el *divino Platón*, como el buen racionalismo, y los yoguis y brahmanes orientales, como el buen misticismo. <<Por ello [concluye Campillo sobre Plotino] se sitúa en la frontera, porque tanto sus enemigos como sus aliados se encuentran a ambos lados de la misma>> (34). Donde en Plotino hay confluencia, pero exclusión, en Bolaño hay confluencia e inclusión. Plotino necesita desprenderse de la materia y separar al hedonista para elevarse al Uno; Bolaño penetra en la materia como un hedonista para trascender el mal en el mundo y no fuera del mundo. Esta idea en Bolaño bosqueja una *Mundicea* a partir de la asimilación de la *Teodicea*.

En el tratado de Plotino *Sobre lo Bello* tenemos ese desprecio a lo material, pues por la muerte se produce la separación del alma y del cuerpo. Lo material queda siempre en este sistema filosófico en el lugar del mal, de lo corruptible. <<Estimamos como propio de un alma grande el desprecio de las cosas de este mundo>> (I 6 (1), 6; 1966, 110). Bolaño tiene un pensamiento similar en cuanto a la pérdida, y sin embargo toda su metafísica está basada a partir de la materia, que es donde vivimos y producimos la existencia con nuestros actos.

Ese *desprecio* en Plotino a la materia implica prudencia, esto es <<llevar el alma hacia lo alto>> (Ibídem); línea apolínea muy en consonancia con un Bolaño ético, pero creadora del distanciamiento entre nuestro mundo y otro mundo, el inteligible; entre

nuestro ser y otro ser, que es al que hay que dirigirse como si fuese algo distinto. Éste es el equívoco hermenéutico o la interpretación errónea que nutre el distanciamiento entre una física y una metafísica del mundo, y que nos hace concebir por ejemplo el ser y el no-ser, en bien y el mal como entes distintos y separados entre sí, los cuales podemos además discriminar y, entre ellos, elegir, como Plotino hace con el alma con respecto a la materia. Ésta será la línea hermenéutica que se mantendrá en esta tradición idealista hasta nuestros días, y que será ajustada y reajustada por pensadores como Hegel, Kierkegaard y Heidegger<sup>35</sup>. El problema del desprecio es que, en él, cabe todo y nada, ya que todo es despreciable para nuestra conveniencia, y poco es de apreciar para nuestra inconveniencia, así la materia, el mal y la enfermedad. Verbigracia, en el amor, que es donde se sitúa lo apolíneo en Bolaño, sólo entra el afecto, que es lo que establece y crea el vínculo, y no la separación, entre uno mismo, el otro y lo otro, esto es: el mundo. Y en este vínculo afectivo entra también la materia, el cosmos, que es donde se fundamenta el ser fronterizo que es nuestra existencia, y donde el mal y la enfermedad adquieren el valor rechazado o eludible en otros sistemas de pensamiento occidental como parte de ese cosmos de la filosofía griega, que en Bolaño será abierto en sí mismo y no cerrado en sí mismo.

En Bolaño hay una forma apolínea en un contenido dionisiaco; Bolaño es un escritor apolíneo desde o con un impulso dionisiaco; de ahí su espíritu crítico y renovador desde la relectura, que es, dicho con otras palabras, crear escuela y continuidad con Borges y no estancarse en lo que él mismo concibe como *la deriva de la pesada*. Éste es de hecho un texto recogido con el título “Derivas de la pesada” en su volumen de artículos y ensayos *Entre paréntesis*, que es, por cierto, a su vez, un título muy husserliano. *Entre paréntesis* alude curiosamente a una de las aportaciones más importantes de la filosofía del siglo XX, que es la reducción fenomenológica de Husserl. Decimos *curiosamente*, porque, según nos cuenta Ignacio Echevarría en el prólogo de dicho volumen de ensayos, discursos y artículos culturales (10,11), el título fue elegido

---

<sup>35</sup> A esta tríada hay que añadir la genealogía de Nietzsche, el giro lingüístico de Wittgenstein y el método fenomenológico de Husserl.

de una larga lista entre Bolaño y un amigo suyo chileno, para encabezar el proyecto, que ya llevaba Bolaño entre manos, de publicar artículos de muy distinta índole que recorriesen desde lo más desconocido y olvidado, hasta lo más célebre, aunque desconocido para el gran público. Ya de por sí, esta actitud propia de Bolaño hace de él, como escritor, un fenomenólogo y un metafísico. El compendio llamado *Entre paréntesis* contiene entre sus páginas un material crítico y ensayístico que hace honor a la suspensión o colocación entre paréntesis –en alemán *Ausschaltung, Einklammerung*– de la realidad. El escepticismo, en su sentido de *sképsis*, basándonos en su etimología como ‘siempre buscar, investigar’, del griego *skepticoi*, de *skeptesthai* ‘examinar, o, como dice Ferrater Mora, <<el que mira o examina cuidadosamente>> (2004, vol. 2, 1053)’, está muy en la línea de un Bolaño que no modifica la realidad, imponiendo su juicio, sino que la *altera* –según lo expresa Ferrater Mora en la entrada de *epojé*, que significa precisamente *suspensión del juicio* para actuar dentro de esa *suspensión*, fuera de influencias condicionantes (1043)–, proponiendo constantemente, mediante *artefactos*, un criterio vivo, una mirada abierta al mundo y delimitadora del mismo. En este artículo ensayístico llamado “Derivas de la pesada”, dice Bolaño refiriéndose a la obra de Roberto Arlt que <<la literatura de la pesada [*gansteril*, dice más arriba del mismo; *sólo dionisiaca*, decimos nosotros] tiene que existir, pero si sólo existe ella, la literatura se acaba>> (28). Bolaño es un escéptico, en el sentido etimológico mencionado, o como los filósofos asalariados a los que hace alusión en la quinta parte de *2666* (857-858), y por ello un fenomenólogo que sitúa al mundo entre paréntesis, para que el mundo se revele, no contaminado por otras concepciones, sino que lo haga por sí mismo y en sí mismo, lo cual consigue Bolaño por los temas que trata y su modo de hacerlo en este libro de ensayos y en toda su obra. La mirada poética de Bolaño es reducción fenomenológica eidética y trascendental (2004, vol. 4, 3026), como veremos, por ejemplo, en la relación que hay entre el narrador, Rosa Amalfitano y demás personajes, en la tercera parte de *2666* (422), en la percepción y captación del mal como vacío que experimente Rosa Amalfitano y cuente el narrador omnisciente, y en el modo que tiene la percepción de captar un fenómeno y colocarlo entre paréntesis, con el fin de llegar a su esencia, y, desde esa esencia, adquirir una conciencia trascendental del fenómeno en cuestión, proceso que vive Rosa en un instante de lucidez, visión y revelación.



En Bolaño se reformula la metafísica tradicional en una necesaria metafísica de la frontera, ya que es el hecho fronterizo el único que puede dotar de consistencia a toda dicotomía innecesaria, por no ser cierta en términos metafísicos. En este sentido podemos tener en cuenta a Hegel a la hora de plantear cómo se genera la dicotomía en la conciencia. En el espíritu se forma un desdoblamiento debido a la contraposición existente entre la conciencia y el mundo objetivo. Hegel lo expresa de la siguiente manera: <<El espíritu es *conciencia* de una realidad objetiva para sí libre; pero esta conciencia se enfrenta a aquella unidad del sí mismo y de la esencia, a la conciencia real se le enfrenta la conciencia *pura*. (...) Este su extrañamiento es la *pura conciencia* o la *esencia*. La presencia tiene de un modo inmediatos su oposición en su *más allá*, que es su pensamiento y su ser pensado, del mismo modo como esto tiene su oposición en el más acá, que es su realidad para él extrañada>>. Y continúa: <<He ahí por qué este *espíritu* no se forma solamente *un* mundo, sino un mundo doble, separado y contrapuesto>> (1988, 287-288). Y concluye: <<El mundo de este espíritu se escinde en un mundo doble: el primero es el mundo de la realidad o del extrañamiento del espíritu; el segundo, empero, aquel que el espíritu, elevándose por sobre el primero, se construye en el éter de la pura conciencia. Este mundo, *contrapuesto* a aquel extrañamiento, no por ello se halla libre precisamente de él, sino que más bien es simplemente la otra forma del extrañamiento, que consiste cabalmente en tener la conciencia en dos mundos distintos, abarcando ambos>> (289). Comprobamos en las palabras de Hegel una esencia fronteriza en el proceso de la conciencia, que va mucho más allá de ella, comprendiendo todo nuestro ser desde el mundo físico hasta el espíritu, que, en lo que a nosotros confiere, se nos presenta desde la metafísica idealista alemana como el ser fronterizo. Más adelante hablará Hegel de la autoconciencia como momento fronterizo al considerarla <<la *unidad* negativa de su subsistencia y de la separación de la individualidad y lo universal, o de la realidad y el sí mismo>> (294). Vemos así la dicotomía como una creación de la conciencia por el mismo proceso de su configuración, que implica por tanto una lectura de sí misma con sus múltiples interpretaciones y su consiguiente distanciamiento: el ser fronterizo desde la creación a la aniquilación, que es, a su vez, también creación.

Debemos dejar claro que Bolaño ofrece un cambio existencial en la perspectiva que sigue la tradición plotiniana o neoplatónica, pero siguiendo, o mejor dicho, asimilando esa tradición. Y decimos asimilando, puesto que no se trata en ningún momento de una superación de la misma, sino de un cambio de enfoque desde dentro, situándonos en la visión plotiniana, pero apuntando a la materia, con el fin de hallar en ella y a través de ella el Uno-Bien, porque somos frontera y, de ese modo, en ese estado, en esa forma, en ese sentido, nos revelamos como lo que realmente somos y en lo que realmente somos, esto es: intemperie metafísica. Por lo tanto, nosotros somos el Uno-Bien siendo materia, y es en la materia donde hallamos nuestra salvación, entendiendo salvación como creación que crea, o nuestra aniquilación, siendo sólo materia, material, es decir, siendo sólo en la materia y para la materia, sin Uno y sin metáfora de la luz. Y esto es la existencia del más acá al más allá, y no al revés, donde nos desprendemos de la materia como una rémora, lo cual llega a ser un modo íntimo del desprecio. Esta visión o perspectiva la apreciamos en la escena del duelo (2006, 480-483) y en la experiencia que vive Arturo Belano en África, sobre todo la parte final en Liberia, con la relación que establece con el fotógrafo profesional López Lobo (541-549), ambas escenas en la novela de *Lds*. Son estos momentos álgidos, paroxismos de mayor desnudez en la obra de Bolaño, los que fundamentan o esclarecen su íntimo vínculo con la vida, la enfermedad y la literatura, planos materiales de una misma esencia, siendo ya ellos esenciales de por sí, esto es: por sí mismos y en su íntima interrelación, pues los tres, siendo lo que son, esto es: vida, enfermedad y literatura, pueden ser a su vez, especularmente, literatura, enfermedad y vida. Esto lo veremos más adelante, cuando tratemos el final de *Amberes*, donde estos planos se confunden distribuidos fragmentariamente, secuencialmente, siendo distintos y a su vez el mismo.

La palabra oculta o desvela, y, en esta relación fronteriza, dos autores en apariencia tan dispares como son Bolaño y Plotino basan su acto de lectura y de escritura. Dice Antonio Campillo que <<del mismo modo que el cuerpo es a un tiempo lo que resulta de la <<procesión>> y de la <<caída>> del alma, la <<palabra proferida>> es a un tiempo la que enuncia la verdad y la que oculta y distorsiona>> (1990, 49). Tener en cuenta que éste del alma es el movimiento de creación (*poiesis*) del Uno-Bien que se

expande y del que proceden todas las cosas, todas las formas de ser; de ahí que se llame de *procesión*, *avance* y, como procede del Uno-Bien luminoso y se dirige a la oscura materia, también y sobre todo de *caída*. El otro tipo de movimiento será, pues, el de conversión, contemplación, purificación, es decir, el camino de vuelta que realiza el alma al Uno-Bien desprendiéndose de lo que la ata y retiene. Éste es un modo jerárquico de concebir el proceso o viaje metafísico, que, si bien es válido, no deja de suscitar una serie de paradojas bien detectadas y estudiadas por Antonio Campillo (99 y ss.), y que, como veremos y analizaremos más adelante, dejarían de resultar contradictorias si se concibiesen desde un punto de vista fronterizo, donde la materia y el Uno-Bien cobran el mismo valor desde una relación afectiva y de acercamiento, de visión, y no una jerarquizante y distanciadora, de selección.

Así vemos cómo el ser, más que establecer una relación distanciadora entre el cuerpo y el alma, entre el significante y el significado, se reformula necesariamente en el ser fronterizo, conformando una relación de acercamiento, de *síntesis* nos dice Kierkegaard, donde dos –o infinitas– posibilidades distintas confluyen en el mismo punto y para el mismo punto ofreciendo un sentido percibido como una máscara ocultadora o un rostro revelador. La mirada atenta capta el vacío o la plenitud que la palabra esconde o expresa, siendo pues siempre la palabra plenitud en su carácter fronterizo. <<¿No nos dice Plotino que su palabra no puede ser entendida más que por aquel que <<ha visto>>?>> (61). Esta pregunta la contestan afirmativamente Kierkegaard y Heidegger<sup>36</sup>, y la desarrolla desde una visión fronteriza Roberto Bolaño, como apreciamos claramente en dos lectores tan dispares como son los personajes de los críticos, protagonistas de la primera parte de *2666*, por un lado, y Hans Reiter, protagonista de la quinta parte de la misma novela, por el otro, creando ambos el marco perceptivo en espiral que cierra –o abre– las demás partes de la obra, absorbidas –o expulsadas– desde el epicentro o los

---

<sup>36</sup> Hacia la mitad de su investigación fenomenológica de *El Ser y el Tiempo*, Heidegger confiesa la necesidad de la experiencia óptica para el consiguiente desarrollo de una ontología o comprensión ontológica de la misma (1993, 221), nunca al revés, lo cual queda claro desde el principio en Kierkegaard y en Plotino.

epicentros, si los consideramos históricamente, que constituyen el horror –o el vacío– de la Segunda Guerra Mundial y los crímenes a mujeres de Ciudad Juárez. Los críticos leen esperando resolver un enigma que no terminan de ver. Una parte del mundo se les queda opaco, lo esconden, y su búsqueda de la verdad se les muestra laberíntica, oscura. El soldado Hans Reiter lee y el acto de lectura lo transforma en el escritor Archimboldi. El mundo se abre como una maldición y se muestra sin secretos, sin asideros, pero pleno en su intemperie. Las *Enéadas* fueron finalmente escritas con la intención de combatir las malas interpretaciones gnósticas o hedonistas que distorsionaban o desvirtuaban la idea del Uno-Bien. Ambas obras, la de Plotino y la de Bolaño, se escribieron con la intención de ofrecer un orden textual nuevo para abrir los ojos, esto es, el entendimiento del mundo, desde el Uno-Bien en el caso de Plotino, desde la materia en el caso de Bolaño, pero los dos enfrentados a la ceguera que consume, destruye y aniquila la vida del ser, es decir, la existencia. La literatura es en última instancia, esto es, desde el principio, metafísica. Según la visión existencial desde la que percibamos, esto es sintamos, el mundo, así será nuestro entendimiento del mismo, y, por tanto, lo que transmitamos cuando escribamos y leamos. Nuestros actos crean o aniquilan, siendo ambas opciones creadoras, desde nuestra visión o ceguera de las cosas. Y éste es nuestro límite, como los seres fronterizos que somos, pero también nuestras limitaciones desde la ceguera o la visión. Los críticos pretenden ver desde su ceguera. Carlos Wieder, protagonista de *Estrella distante*, pretende trascender su ceguera con *su* visión, no con *la* visión de las cosas. En este caso, la más terrible claridad de las visiones es la más obstinada de las cegueras, pues el ojo que esconde el vacío sólo ve el vacío, y lo expresa. Son muchos los ejemplos que podríamos poner al respecto, pero nos centraremos por el momento en la exposición de fotografía organizada por Carlos Wieder en la plenitud de su vida en Providencia (Santiago de Chile), que es narrada en el capítulo 6 de la novela (1996, 86-102). La exhibición aérea que habrá en primer lugar y la fotográfica al finalizar ésta será el discurso que Wieder ofrezca a lo más selecto del Chile pinochetista del momento. La expresión del horror va más allá del propósito documental o de la intención estética, para transportarnos del desconcierto a un estado de angustia insoportable. La escena de la reunión que se va desalojando en tanto en cuanto somos arrastrados y atraídos por lo incomprensible tiene un precedente literario sólido que la potencia en la escena final

narrada en el capítulo XLVII del *Doktor Faustus*, en la cual los invitados, entre risas y espanto, abandonan la gran sala ante la confesión de Adrian Leverkühn (2007, 694). Ambos, Adrian y Wieder, causan la mayor de las admiraciones estéticas cuando su aportación será la de brindarnos el mal absoluto. <<¡Despertad conmigo!>> (682), proclama la obra de Adrian de la que toma el nombre la novela; pero, ¿qué hay al despertar, cuando uno espera la plenitud y de pronto se haya en el vacío?

Un metáfora fundamental en Bolaño y con una larga tradición es la del ojo. Dice Antonio Campillo comentando la *Enéada IV 3 (27), 18* que <<el alma que permanece en el mundo inteligible, el alma anterior a la caída, no necesita del raciocinio ni del lenguaje, es <<como un ojo>> que <<comprende a simple vista>> (46). Esto lo encontramos por ejemplo en el *Paraíso perdido* de Milton en la figura del arcángel Rafael que enseña la verdad metafísica a Adán. Esta visión metafísica da pie a Bolaño para plantear en su obra una mística del mal desde el ser fronterizo, desde la metafísica que desvelamos a través de la materia, lo cual hallamos en la relectura del cuento *La sima* de Pío Baroja, que hace en *Lds*, en fuerte contraste con la lectura que no acaba de hacer del mismo el personaje de la parte central de la novela, Xosé Lendoiro (443 y ss.); o cuando se nos dice también en el mismo monólogo ensimismado de Lendoiro en *Lds* que al fondo del abismo hay un ojo, un <<ojo inocente (de algún modo oscuro) pues yo sabía que el ojo creía que mientras observaba no era observado>> (Ibídem); asimismo en el personaje antes citado de Carlos Wieder, del que se comenta <<como si detrás de sus ojos tuviera otro par de ojos>> (86); o cuando detrás de un ojo reside el vacío, como comprobamos en el personaje de *2666*, Charly Cruz (422). La mirada crea el mundo, y, aunque sepamos quien mira, lo que no llegamos a saber del todo es desde donde mira. Esa creación tiene un valor cognoscitivo, pues desde el conocimiento la mirada se ubica y desde esa ubicación crea; de ahí que Adán pregunte constantemente al arcángel Rafael sobre los distintos órdenes y el origen de todas las cosas en el texto de Milton (2001, 237 y ss.); de ahí que Lendoiro en Bolaño se obsesione con *La sima* y cree soledad a su alrededor desde su atalaya inexpugnable; de ahí que Charly Cruz y Carlos Wieder directamente impongan su orden, su orden estricto de vacío. El ojo metafísico moldea el mundo físico, así como el ojo físico moldea el mundo metafísico, como si uno y otro fuesen el mismo

orden, pero de distinta forma: una que busca y otra que ya es, mostrándose de hecho en esa búsqueda. Toda búsqueda es válida, hasta que una aniquila a la otra, pues la aniquilación sencillamente se impone, y, de este modo, no encuentra lo que andaba buscando, o su encontrar necesita u obliga a que otros no lo encuentren. Óscar Amalfitano conversa en la tercera parte de *2666* con Charly Cruz y sus amigos sobre el nacimiento del zoótropo. Esto da pie a que Charly Cruz explique qué es un disco mágico y comente aquel que lleva dibujado un *borrachito* de un lado y una jaula del otro, que al girar hace parecer que el *borrachito* está dentro de las rejas. En ese momento, Amalfitano salta con la pregunta de por qué se ríe el *borrachito* si está encerrado, a lo que aventura a decir que <<tal vez porque *él* no sabía que estaba en una prisión (...) De hecho, [concluye] podríamos incluso adivinar de qué se ríe el *borrachito*: se ríe de nuestra credulidad, es decir se ríe de nuestros ojos>> (422-423). Nuestros ojos por tanto no se han dado cuenta de que la imagen del *borrachito* en la jaula era sólo una ilusión. Entre los amigos de Charly Cruz figuran Rosa Amalfitano, Chucho Flores, novio de Rosa Amalfitano, y Rosa Méndez, trasunto del personaje fronterizo y poroso de la Lupe de *Lds* en *2666*. Qué hay realmente entre ellos es algo que nuestros ojos no acaban de percibir. Buscamos hallar respuestas, pero lo que vienen son preguntas, o sencillamente no viene nada, sólo una cómoda ceguera. Amalfitano se queda contemplando la intemperie desde su jardín descuidado durante la segunda parte de *2666*. Será Rosa Amalfitano quien perciba el vacío en los ojos, en el cambio de mirada que haga Charly Cruz al ponerse en guardia, silenciosamente, ante las preguntas impertinentes de Óscar Amalfitano en la escena comentada del *borrachito*. Toda búsqueda es válida, hasta que una aniquila a la otra. Hasta ese momento, la víctima y el victimario residen en el mismo juego.

Plotino, como Bolaño, aspiran a desarrollarse intelectualmente para hallar en ellos lo que hay de divino, de plenitud. Nos ha llegado por la biografía que de Plotino escribió su discípulo Porfirio la anécdota que narra el fin de la vida del maestro, que se sabe gracias a su otro discípulo Eustoquio, el cual contó que, <<habiéndole recomendado que se esforzara por elevar lo que de divino hay en nosotros hacia lo que hay de divino en el universo, en el momento en que una serpiente, deslizándose por debajo del lecho

en que yacía aquél, se hubo escabullido a una hendidura que había en la pared, Plotino exhaló su espíritu>> (*Vida de Plotino*, 1992, 131). La serpiente es otro símbolo fundamental en la obra de Bolaño, que encontraremos íntimamente vinculado en personajes tan dispares como son Cesárea Tinajero de *Lds* y los críticos de la primera parte de *2666*, pero que, sin embargo, tanto ellos como nosotros los lectores, y sentenciado desde Baudelaire, y desde Sade, es el malditismo que todos tenemos en común –el deseo de conocer– y que nos sitúa o revela a todos en la frontera. Parece que cuando Plotino expira permanece en la tierra el mal que lo encadenaba a ella, mientras su alma se eleva. En cambio, el malditismo de Bolaño, que es el malditismo de los escritores franceses ya citados, y de Rimbaud y de Lautréamont también, es un malditismo que postula la elevación desde el mal a lo que hay de plenitud en la existencia, en la existencia como frontera, como comprobamos en las novelas de *Lds* y *2666*, y como también apreciamos en la obra de Kierkegaard. Es la angustia existencial del pecado original y la compasión, como también nos legó con lucidez Dostoyevski. Con Plotino, partir de la materia, desde y a través de ella, es el giro posplotiniano que apreciamos y proponemos en nuestra lectura de la obra y el pensamiento de Roberto Bolaño.

Esa inteligencia con la que llegamos a nuestra plenitud o a lo que de *divino* hay en nosotros es también el ojo que contempla al Uno-Bien, como desprecio a la materia, y el ojo que contempla *2666*, como aprecio a la materia. Recordemos que *2666*, el cementerio de *2666* se halla en un ojo, según la visión anunciada por Cesárea Tinajero, desarrollada por Auxilio Lacouture y llevada a cabo por Arturo Belano. Plotino, cuenta Porfirio, se dejará morir de lepra a sus 66 años; Bolaño vivirá al máximo hasta los últimos instantes de su vida y escribirá el poema absoluto del siglo XX con la composición de *la parte de los crímenes*, cuarto libro de los cinco que componen *2666*. Y éste era el cambio necesario que se produce de un Plotino y un Borges a un Bolaño, el cambio metafísico que necesita el siglo XXI en la era de la tecnología, que autores desde su observación y lectura de la época proclaman. Es el caso de Michel Houellebecq, como idea o pensamiento que introduce su novela *Las partículas elementales*. En el prólogo leemos que <<las mutaciones metafísicas –es decir, las transiciones radicales y globales de la visión del mundo adoptada por la mayoría- son raras en la historia de la humanidad.

Como ejemplo, se puede citar la aparición del cristianismo>> (2009, 8). La mutación que narra la novela va por otros derroteros, contados como distópicos, siguiendo la lógica sociológica de nuestra era globalizadora, que irían del exterior al interior. Sin embargo, comenta Antonio Campillo sobre el sistema plotiniano que <<para descubrir el orden del mundo, no hay que mirar tanto hacia <<afuera>> cuanto hacia <<adentro>> (64), muy en la línea de Kierkegaard y de Bolaño. Expresa Houellebecq en su *Poesía*: <<El mundo es un sufrimiento desplegado. En su origen, hay un nudo de sufrimiento. Toda existencia es una expansión, y un aplastamiento. Todas las cosas sufren, hasta que son. La nada vibra de dolor, hasta que llega al ser: en un abyecto paroxismo>> (2013, 11). Ese sufrimiento desplegado es el que presenciaremos asimismo en la escena del duelo en *Lds*, instante álgido o paroxismo en el que la percepción se abre, desnuda y despierta: es el instante de la visión, aunque ésta luego se pierda o se olvide; pero nunca en nuestro interior, en el cual ese instante revelador puede convertirse en nuestro punto de referencia o en el causante de nuestras pesadillas. Es en ese adentro fronterizo de la existencia donde debe producirse el cambio, pues, si no, los cambios del afuera se transforman en máscaras grotescas de nuestro ser o nuestro existir. En la literatura de Houellebecq, los personajes no dejan de sufrir en el intento de maquillar su vacío existencial, su soledad y su dolor, cuando lo más que consiguen, en el triunfo de sus vidas, incluso en el éxito, es perderse más y más. En esta línea también tenemos las novelas de Edmundo Paz Soldán, como por ejemplo *La materia del deseo*, *Palacio Quemado*, *Los vivos y los muertos*, *Norte*, *Iris*.

La visión y la mirada están íntimamente relacionadas con el viaje. Continúa Antonio Campillo desbrozando el sistema plotiniano al afirmar que <<el viaje del alma no es un viaje a través del espacio y del tiempo, no se hace a pie, ni a caballo, ni en una embarcación, sino que requiere <<trocar esta vista por otra, y despertar la que todos tienen pero pocos usan>> (64). <<¿Qué ve, pues, ese ojo interior?>> (I 6 (1), 9; 1966, 114-115), se pregunta seguidamente Plotino en este tratado *Sobre lo Bello*. El punto de vista se afina o cambia desarrollándonos intelectualmente, asimilando nuestras experiencias, para conseguir ver lo que el mundo de los sentidos nos oculta o nosotros por nuestra parte apartamos o ensombrecemos, ya sea por nuestra ignorancia o por



nuestro deseo. Plotino habla de lo que ya otros hablaron y conoce lo que ya otros conocieron. Pues no entiende quien oye a Plotino o lee las *Enéadas*, si no ve. Ésta es una visión interior e intelectual de hallar en nosotros la luz: el ojo de la luz, esto es: la plenitud, el Uno del ser fronterizo que ya somos. Si llegas a la luz, es la luz de todos, la luz universal. No sucede igual con el mundo de las apariencias, donde lo bello se mide, compite y al final no llena, sino que destaca el vacío: un vacío que no acaba de llenarse, lo cual sólo intensifica la intensidad que ya éramos. Y esto es el mal. Somos, pues, el mal. En cambio, <<si tú mismo ves que has llegado a este estado, es que entonces, realmente, te has convertido ya en una visión>> (Ibídem). La gran inteligencia de Bolaño es haber usado esta misma filosofía para el mal; de ahí la tremenda complejidad de su planteamiento literario y su metafísica en constante juego fronterizo. Concluye Plotino una vez hallamos nuestra belleza, esto es cuando hallamos la luz en nosotros, en nuestro interior: <<Y ahora mira con toda atención, pues sólo este ojo es el que ve la gran belleza>> (Ibídem). Y aquí se sitúa y nos ubica Bolaño desde su punto de vista fronterizo de las cosas, de las palabras, de las ideas, en el que somos frontera; de ahí su clasificación de mundos o círculos en torno a un punto: un agujero, un abismo, que son sus personajes, o la percepción de sus personajes que tienen del mundo, esto es la realidad en la que viven, en 2666, desde los críticos, pasando por Amalfitano y Fate, hasta llegar a Archimboldi, vínculo maldito, o bendito, entre los dos abismos apocalípticos y absurdos –innecesarios y temibles– que son la Segunda Guerra Mundial y los crímenes de Ciudad Juárez.

En cuanto al horror como fenómeno innecesario y temible, dice Plotino en su tratado *Sobre la Providencia, Libro I*

no es verdad que, como cree alguno, el orden existe a causa del desorden y la legalidad a causa de la ilegalidad, a fin de que las cosas mejores surjan y se revelen gracias a las peores. No, sino que, gracias al orden, que es algo impuesto, y porque hay orden, por eso hay desorden, y gracias a la legalidad y a la razón y porque hay razón, por eso hay ilegalidad y sinrazón, no porque las cosas peores estén causadas por las mejores, sino porque las que debían recibir las mejores no fueron capaces de recibirlas, sea por su propia naturaleza, sea por las circunstancias y por el impedimento de las otras cosas. Porque quien disfruta de un orden impuesto, puede ser que no lo realice, sea por sí mismo y por culpa

propia, sea por otro y por culpa ajena; por otra parte, es víctima de muchos males causados por otros, aunque los causantes no lo quieran y persigan un objetivo *distinto* (III 2 (47) 6; 1985, 54-55) (la cursiva es mía).

Porque hay razón hay sinrazón, porque hay plenitud hay vacío, no al revés. Así pues, en el orden que ya somos, desde la frontera, imponemos nuestro propio orden, lo cual era innecesario, pero que, por el hecho de ser creado e impuesto, esto es, intensificado, aniquila. El orden propuesto de la plenitud, ante ese otro orden impuesto, se corrige. 2666 como fecha poética y visionaria podría ser, a modo de advertencia profética, la corrección de esa otra imposición que surge en las entrañas de nuestra civilización. El apocalipsis es la revelación de una desmesura, de la corrección de un absurdo; de ahí lo temible tanto de la imposición como de la corrección misma.

En *Lds*, la parte del diario es la consecución de los días que transcurren en el proceso que va de la ceguera a la visión (el final es de hecho una ventana que se desvanece), viaje que también realiza Juan Preciado en la novela de Rulfo *Pedro Páramo*, y la parte central de la misma, a la que iba a llamar *Esquema de Polifemo*<sup>37</sup>, es, siguiendo a Plotino, la visión que pocos usan: don que Bolaño brinda al lector que se introduce en ella, como en otra *Rayuela* que nos hace jugar, que nos activa, que nos despierta en su despliegue.

La enciclopedia, la inteligencia, la razón, el viaje están y sirven para despertar nuestro ojo interior y así el conocimiento del orden que recibimos y que somos. Comenta Antonio Campillo de Plotino que

no hay en él ninguna prevención o sospecha crítica acerca de la capacidad cognoscitiva del alma humana, no sólo porque toda alma humana <<tiene un ojo capaz de ver>>, sino porque ese <<ojo>> interior guarda una íntima semejanza con aquello que ha de ser visto. Más aún: ese <<ojo>> es a un tiempo el sujeto y el objeto de la visión. En efecto, toda la filosofía de Plotino se funda en el axioma no ya de la semejanza sino de la identidad esencial entre el <<centro del alma>> y el <<centro del universo>>, de modo que si logramos acceder o retornar al

---

<sup>37</sup> Información que aparece en el libro de Jorge Herralde *Para Roberto Bolaño* (84).

centro de nuestra alma, simultáneamente <<nos unimos, por nuestro propio centro, al centro universal>> (VI 9 (8), 8)>> (65).

Pero en ese centro, qué hallamos; cuando hacemos ese viaje interior, qué vemos, qué hay, se pregunta Bolaño, al fondo del abismo, ya que, al ser fronterizos, el mal afina tan bien como ese centro universal –si no, no habría frontera–, como sucede en la pareja Wieder-Belano en *Estrella distante*, en el sueño que tiene Belano hacia el final de la misma en el que aparecen los dos personajes náufragos del *mismo* barco hundido (130-131). Un personaje amigo dice algo antes en defensa de Wieder: <<*Carlitos 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; él era así; en su libro de historia la Naturaleza no tenía una postura pasiva*>> (118-119). El volcán es un elemento simbólico definidor de *Lds* de lo maldito que hay en nosotros y que nos hace ser fronterizos. Wieder se encuentra en él situado observando desde sus alturas y actuando en consecuencia, como veremos a lo largo de la novela. El distanciamiento y el desapego afectivos crean una libertad aterradora donde los límites desaparecen no en el haber, que es el amor, sino en el no haber, que es el vacío aniquilador.

Atención con la similitud que hallamos en Wieder con el personaje de Harry Lime, que encarna Orson Welles en la película de Carol Reed *El tercer hombre*, en la mítica escena de la noria, y nuevamente la semejanza existente entre la compleja psicología de Wieder y Adrian Leverkühn, el cual se caracteriza por la superioridad intelectual que ya en sus años de formación durante la infancia y adolescencia muestra, y la distancia fáustica que ésta genera. Serenus, amigo de Adrian y narrador de la obra, se pregunta <<si es posible trazar una frontera definida entre lo que hay de noble y educador en el mundo del espíritu y ese otro mundo espiritual al cual no es posible acercarse sin peligro>> (15). Antes comenta que <<si, no obstante, me siento cordialmente atraído hacia ella, será, sin duda, por una de esas contradicciones que, ya sean de lamentar o motivo de satisfacción, son inseparables de la naturaleza humana>> (Ibídem). Naturaleza por tanto fronteriza que alberga o por albergar en sí el volcán del

que hablábamos. Y no es lo mismo estar bajo el volcán, como le sucede a Geoffrey Firmin en la novela de Lowry, que sobre el volcán, como es descrito Wieder, o que el volcán esté dentro de ti, como es el caso de las Font y de Laura Damian en *Lds*. La sensibilidad adquirida o curiosidad estimulada, hasta qué punto no toca o evita tocar lo diabólico. El poeta es siempre una desmesura; y esta desmesura apunta o expresa – realiza– la plenitud o el vacío. Muy en consonancia a este estímulo tenemos las enseñanzas que el padre de Adrian ofrece con sus libros sobre la Naturaleza, narradas en el capítulo III del *Doktor Faustus*, y que tan cercanas son a los estímulos que recibe la curiosidad autodidacta y el imaginario de un joven y raro Hans Reiter en la quinta parte de 2666, que en su aldea natal lee su libro *Algunos animales y plantas del litoral europeo* y bucea en el fondo marino (799 y ss.), y después en la casa de campo del barón prusiano se nutrirá de la biblioteca, como por ejemplo con el *Parsifal* (822). Esta distancia a la que nos referimos crea en efecto la ilusión de poder, que de hecho se ejecuta, como claramente sucede con cada uno de estos personajes en sus respectivas historias. No en el caso de Hans Reiter, cuyas particularidades analizaremos más adelante; si bien un triste reflejo, grotesco y paródico, de este tipo de personaje lo hallamos en Xosé Lendoiro, de la parte central de *Lds*, que es además un precedente claro de los críticos de 2666. Recordemos que Lendoiro es aficionado a expresarse con citas y expresiones latinas, aspecto que también caracterizará, pero con citas bíblicas, las poesías más sublimes que Carlos Wieder realizará con humo en el cielo chileno (36-37). Uno se pierde en su disfraz de emperador romano; el otro es un místico del mal, pues sus visiones aniquilan. Aniquilar en la frontera es obligar a que no haya nada donde siempre hay algo. Imponer una combinación, pues.

Sigue explicando Antonio Campillo en torno a estas ideas de Plotino que <<la búsqueda del alma es una búsqueda intelectual, pero es también –idisolublemente– una búsqueda moral. El viaje de Ulises no es sólo el viaje del conocimiento sino también el viaje del amor: no sólo tiene como objeto la verdad sino también la bondad, o mejor, el Bien>> (66). Coinciden, pues, el problema del ser con el problema del bien, que nosotros hemos llamado plenitud. Estas palabras que se refieren a Plotino resumen muy bien el viaje que García Madero, Arturo Belano y Ulises Lima, personajes protagonistas de *Lds*,

y nosotros, realizamos a lo largo y ancho de esta novela cumbre de Roberto Bolaño, no por su sentido literal, pues Bolaño no pretende escribir un *Fedón*, sino por su íntima correspondencia metafísica y su visión mística del mundo, entre la tristeza del olvido – un descuido aparente– y la alegría de existir –un trabajo constante; edificante, dice Kierkegaard. El viaje es pues un proceso y un acto éticos. Y cuando no es así se trata de la deriva de un orden particular que se impone al orden general, es decir, un orden que no aporta a los demás sino sólo a un sí mismo, como es en el caso de Carlos Wieder y sus múltiples identidades y máscaras: un viaje en sí mismo y para sí mismo, como un tener que estar todos encerrados en él: en su visión estética de las cosas. Sin embargo, el viaje que contiene un fondo ético es el de una existencia que se abre a un orden general. Este orden es el todo general que se despliega para ese todo general, no para un particular desde ese particular. Este otro sentido lo apreciamos en el viaje infinito y pleno que realiza Auxilio Lacouture en la novela *Amuleto*. Pero, para que ese bien general se produzca, se debe dar el salto a la nada o al vacío, con el fin de ser capaces de contemplar ese general, esto es, el absoluto o lo absoluto que todos somos, desde fuera, para apreciar ese sentido de general y poder así adquirir la perspectiva que produzca el cambio a ese bien –al ser nosotros siempre fronterizos con o sin perspectiva de la frontera–, puesto que, en el caso de lo general, el bien general, que se genera desde lo general, es un bien común que no trasciende lo general, sino que en lo general permanece. Del otro modo lo general amplía sus límites, los trasciende, desde lo particular, pues se trata de un acto íntimo e individual que vuelve trascendido a lo general, trascendiendo lo general en lo general y para ese general. Y esa es la transformación; y eso es concebir el amor, la mayor y más pura generosidad, que se genera desde el fondo más humilde, esto es: en la mayor de las oscuridades, la más prístina, diáfana y viva de las luces, fenómeno que se identifica con la *sombra* en Bolaño y el *sol negro* o *infra del dragón* de Gurevich al que apuntábamos más arriba. Este viaje de carácter místico es el que encontramos con el

caballero de la fe en la obra de Kierkegaard, *Temor y temblor*<sup>38</sup>, relación que luego analizaremos más atentamente.

Este modelo de héroe, que se genera desde el fondo más humilde, es el expresado por Kierkegaard en la citada *Temor y Temblor* y en *La repetición*, basándose en las Sagradas Escrituras, con Abraham y Job respectivamente, y que hallamos en Aliosha, el menor de *los hermanos karamázov*, en la última novela publicada por Dostoyevski. Esa transformación que vemos representada en Aliosha es la que asimismo sufrirá el soldado Hans Reiter al convertirse en el escritor Archiboldi en la quinta parte de *2666*, tras la lectura de los papeles de Ansky (883 y ss.), lo cual hace que no sólo viva el horror, como igualmente sucede a todos sus contemporáneos, sino que además lo asimile, sintiendo, sufriendo el más duro dolor y la más pura de las penas, y reaccionando a ello, como hace Belano al marcharse a África, que no escapando a África, con el acto valiente de seguir existiendo una vez despertado que cualquier sueño; vivir, pues, en la desnudez del mundo y no en la construcción de un mundo, que además imponemos a nosotros mismos, a los otros y a lo otro.

Ese afuera es la intemperie en la que se ubica la polis. En este sentido hay dos tipos de escritores, a saber, los que contemplan la polis desde la intemperie, esto es el poeta, no por nada fue expulsado de ella, pues ya estaba fuera, y los que la contemplan desde la polis, esto es el poeta de la polis. La polis es en sí intemperie y sus muros apariencia: la apariencia que se le quiera dar desde la polis. El poeta, desde la intemperie, es decir, siendo intemperie, atraviesa con su mirada el general de la polis, en sus apariencias, como intemperie que es. Bolaño es un escritor que nos desvela en la intemperie metafísica, desvistiendo de ropajes la existencia hasta llegar a su esencia:

---

<sup>38</sup> También tenemos este tipo de héroe existencial de carácter místico en la película de Tarkovski *Sacrificio*, como nos hace ver con gran claridad Vicente Cervera en un primer estudio, que llamó *Esculpir la Fe: de la infancia al sacrificio en la filmografía de Tarkovski*, cuyo planteamiento desarrolló más extensamente en *Dreyer, Tarkovski: de Ordet a Offret o la fe de Kierkegaard*.

hasta el ser del fenómeno tras sus múltiples máscaras. Un escritor de la polis sería, por ejemplo, Paz Soldán, el cual se lanza a la búsqueda de la esencia de la polis, sus síntomas y efectos devastadores, pero sin salir de ella.

<<El alma, dado que es un <<microcosmos>>, participa a un tiempo de todos esos escalones o grados del ser [Uno-Bien, Inteligencia, Alma... mundo sensible, materia], y puede moverse por ellos en un sentido o en otro, hacia <<arriba>> o hacia <<abajo>>, recobrándose en la unidad o extraviándose en la multiplicidad>> (Campillo, 1990, 79). El movimiento de la existencia marca la percepción que los personajes de Bolaño tienen del mundo. O podríamos decir mejor que es la percepción que tienen del mundo los personajes de Bolaño la que marca el movimiento de su existencia. <<Pero el alma no se mueve a través de un universo inmóvil: el universo mismo está también en movimiento, está constantemente avanzando hacia la multiplicidad y regresando a la unidad>> (Ibídem), nos aclara Antonio Campillo. De tal modo que nuestro viaje, nuestra épica, es un viaje asimismo metafísico, cuya confluencia, la del narrar y el ser, se dan de igual manera en la literatura, ofreciendo una visión u otra del existir, pero siendo siempre existir, o, dicho con otras palabras, la literatura muestra una imagen u otra de la existencia, desvelando de una manera o de otra, desde un límite claro, llamémosle honestidad humilde, o unas limitaciones difusas, ya sean deshonestas o pretenciosas, al ser fronterizo, pues nuestro decir es en y desde la frontera. Otra opción, como por ejemplo hablar de nosotros desde y para el Uno-Bien, que es lo que hace Plotino y en lo que se fundamenta toda nuestra tradición, sería desubicarnos: desubicar nuestro decir, que no nuestro ser. Claro que nuestro ser en nuestro decir se expresa; de ahí que toda la literatura sea válida, no por lo que ofrece estéticamente, sino por lo que es éticamente. Esto quiere decir que la literatura descubre, aunque el lenguaje esconda.

Seguidamente debemos preguntarnos sobre el origen del mal. Al ser el Uno calificado por Plotino como perfecto e infinito, autosuficiente y sobreabundante, y por ello creador, Antonio Campillo interpreta que <<la inmovilidad absoluta, sin moverse un ápice, se convierte en la causa única y necesaria de todo movimiento. Y dicho movimiento revela, ya de por sí, una imperfección, una insatisfacción, una carencia, una

falta de Bien>> (100). Y es que todo lo que contempla Bolaño, esto es: la frontera, ser el mal, el vacío, no lo hace del mismo modo Plotino, centrado como está en percibirlo todo desde el Uno-Bien para caracterizar y comprender precisamente el Uno-Bien, lo cual conviene, desde nosotros, al Uno-Bien, pero no de la misma manera y con la misma atención a la materia. En el sistema plotiniano hay, como apuntábamos, una mediación de carácter jerárquico, <<una gradación ininterrumpida entre la absoluta identidad e impassibilidad (o infinitud actual) del Uno y la absoluta diferencia y pasibilidad (o infinitud virtual) de la materia, entre el Bien absoluto y el absoluto Mal, entre la cegadora luz y la ciega tiniebla>> (Ibídem). Pensamos que el sentido aporético que detecta Antonio Campillo en el sistema plotiniano viene dado por intentar explicar Plotino la paradoja fundamental de la Plenitud por medio del concepto de jerarquía. Este modo jerarquizante de concebir un sistema que lo explique todo obliga a separar desigualmente un extremo con el otro, cuando se resuelve la contradicción convenientemente si se considera desde la Afección o lo Afectivo en que basa Macedonio Fernández su metafísica. Consideramos que, puesto que vivimos en la distancia, esto es, en la caída o en el vacío de la caída, nos tenemos que intensificar para realizarnos, cuando ya somos intensidad, esto es: plenitud; de ahí que seamos el Mal en busca de la plenitud que ya somos, y de trascender la incesante pérdida que es la vida, la existencia en la materia como organismo. Tenemos así el viaje del cuerpo y el viaje del alma en la frontera, o el viaje del cuerpo y del alma como frontera que se distancia en la dicotomía o aún en la plenitud del existir. Y esto quiere decir el intento, el impulso o la voluntad de captar por medio de la inteligencia –contemplando, discriminando, apasionándonos– la afección o el afecto que nos hace sentir, es decir, ser. Y esto es la intensidad, la plenitud del y en el ser fronterizo.

Son tres las paradojas deducidas por Antonio Campillo de la lectura de los escritos de Plotino. La primera implica directamente al mundo, en el sentido de que, si <<el mundo necesita del Uno para ser mundo, (...) el Uno ¿no necesita del mundo para ser Uno?>> (99). La segunda paradoja se encontraría junto a la primera y se refiere a lo ya apuntado sobre la procedencia del movimiento que implica en sí mismo una imperfección –de ahí la búsqueda– de la perfecta inmovilidad del Uno, de modo que ha



de ser dilucidado que todo el Mal del mundo proviene del Bien absoluto (100). Las aporías vienen dadas como indicábamos por el orden jerárquico que establece la simultaneidad de dos movimientos contradictorios, el de *caída* (y creación), hacia abajo, y el de *purificación* (y conversión), hacia arriba (105); y esa simultaneidad, a todas luces fronteriza, <<eterna y simultánea *tensión* entre la <<caída>> y la <<purificación>> (la cursiva es mía)>> (108), dice Antonio Campillo, es la que hay que esclarecer. De ahí la importancia y la necesidad del giro metafísico, el cual hemos llamado posplotiniano por esto precisamente, que se desprende de la obra de Bolaño y que nos hace pensar en la necesidad de una *Mundicea*, insistimos, a partir de haber sido asimilada la *Teodicea*. Tengamos aquí en cuenta la influencia de Plotino en Leibniz y la cercanía existente entre sus filosofías. La tercera no es una paradoja en sí, sino un aspecto de la segunda, y pone de relieve el hecho de que <<el movimiento de <<producción>> de los seres, por el que el Uno manifiesta o afirma su <<potencia infinita>>, es a la vez el movimiento de <<caída>>, degradación y aniquilación –o nihilización– de esa misma potencia, esto es, el movimiento por el que se manifiesta la absoluta alteridad de la materia, de lo no-Uno>> (113). Sin embargo, la absoluta alteridad es de lo que resulta la gran variedad que llamamos universo (114). Todo el planteamiento aporético detectado por Antonio Campillo en Plotino es fronterizo, es decir, que cuanto más aporético en su sistema, más identificado es Plotino como filósofo fronterizo, y, por tanto, su filosofía, que ha sido la dominante en nuestra cultura occidental, debe ser leída e interpretada como fronteriza, para que su sistema no se oculte en aporías y contradicciones, sino precisamente se ilumine con toda su riqueza dinámica y sustancial, esto es, existencial entre la plenitud que somos y nos eleva, y el vacío que nos domina en su caer, ya sea por el miedo o por el deseo. Concluye Antonio Campillo: <<si el Uno y la materia son igualmente originales, ¿cuál es la diferencia entre ellos? Lo propiamente <<original>>, ¿no será justamente la relación de simultánea *identidad* y *alteridad* entre los dos contrarios e idénticos <<originales>>? Pero si aceptamos esto, ya no podemos seguir hablando de una *jerarquía* de grados de ser>> (119); aunque sí afirmar que << el <<logos proferido>> [de Plotino] dice una verdad y su contraria>> (120), ya que es <<contradictorio (pues discurre temporalmente sobre algo que es eterno y intemporal), y por ello mismo es impotente para decir la verdad, para *expresar* el <<logos silencioso>> del alma que <<ha

visto>> (121). Y es aquí donde surge pues la necesidad de concebir el sistema plotiniano desde un planteamiento fronterizo, esto es: pensar con Plotino desde la frontera, donde la materia y el Uno-Bien, siendo distintos, son en efecto el mismo.

No es verdad que el mal, como dice Plotino desde su óptica jerarquizante, sea un bien menor, <<un bien que disminuye y se hace siempre y cada vez más pequeño>> (II 9 (33), 13; 1972, 170), debido a que el mal crece constantemente hasta incluso una mística, un arrebató, un trance... del Dionisos destructivo, no ya del trágico. Esta distinción está realizada por Nietzsche al inicio de *El nacimiento de la tragedia*, cuando dice que <<no precisamos, en cambio, hablar sólo con conjeturas cuando se trata de poner al descubierto el abismo enorme que separa a los *griegos dionisiacos* de los bárbaros dionisiacos>> (2000, 49). También, más adelante, al referirse a las fiestas dionisiacas extendidas por todo el mundo antiguo, continúa diciendo que <<la parte central de esas festividades consistía en un desbordante desenfreno sexual, cuyas olas pasaban por encima de toda institución familiar y de sus estatutos venerables; aquí eran desencadenadas precisamente las bestias más salvajes de la naturaleza, hasta llegar a esa atroz mezcolanza de voluptuosidad y crueldad que a mí me ha parecido siempre el auténtico <<bebedizo de brujas>> (50), o bien, una lujuria estética por encima de cualquier ética o un exceso destructivo y no una desmesura catártica.

En este punto, debemos atender a <<la doble naturaleza [de Dioniso] de un demonio cruel y salvaje y de un soberano dulce y clemente>> (100), y la compensación o descompensación que resulta entre las partes de una misma divinidad. La relación fundamental en la filosofía de Nietzsche entre Dioniso y Apolo conlleva en sí una doble relación sólo con Dioniso, al ser éste en sí mismo y para sí mismo civilización y barbarie en su estado salvaje. Viene bien tener aquí asimismo en cuenta a Levi-Strauss y *El pensamiento salvaje*, cuyo vínculo mágico con la naturaleza no es aniquilador, sino creador de una comunidad a partir de su propia lógica cambiante, pero estable en su necesidad. Hay pues en Nietzsche un pensamiento fronterizo en el que, por mucho que se adentre en esa desmesura propia de Dioniso, nunca pierde el criterio y el valor por las cosas, sino que sin embargo los acentúa; y he ahí la tensión fronteriza y la unidad

universal de la que habla, esto es, el despertar. No es lo mismo Belano, Lima y Madero que el padrote Alberto en *Lds*. No es lo mismo Archimboldi y Fate que Charly Cruz en 2666. No es lo mismo Arturo Belano que Carlos Wieder en *Estrella distante*. Todos son dionisiacos, porque todos son el ser fronterizo, sólo que unos crean en su creación y otros en su creación aniquilan. La relación fronteriza en su mayor desnudez es siempre dionisiaca. Recordemos en este momento el razonamiento sobre el poeta como intemperie y como desmesura. Nietzsche se refiere a ello cuando alude al <<conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal [la imposición, como veíamos, de un estado de cosas, de una visión de las cosas], el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida>> (101). Anteriormente se expresaba al respecto con las siguientes palabras: <<El individuo, con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, propio de los estados dionisiacos, y olvidó los preceptos apolíneos. La *desmesura* se desveló como la verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza>> (61), y poder de este modo contemplar la polis y a Apolo desde el afuera que ofrece la visión absoluta del absoluto orden que es la plenitud: la desmesura de los órdenes creadores de la existencia en su mismo estallido del mero existir.

Comprobamos así cómo la diversidad revela la potencia del Bien (la producción, la creación) y su propio límite, esto es: el Mal. El Mal no es la caída, sino el vacío de la caída: un intensificación, cuando somos intensidad, esto es: Plenitud. El Satán de Milton es el vacío de la caída. Nosotros somos el Mal porque necesitamos intensificar nuestra intensidad para realizarnos. En esa intensificación debemos hallar nuestra intensidad; intensificarnos para ser en la frecuencia de nuestra intensidad, pues somos el ser fronterizo y nuestra existencia es siempre desde y como Frontera. Al ser nuestro ser ya en sí mismo proyección, todo acto que realicemos es una intensificación: es el Mal. Sólo en el Mal hallamos el Bien. Como Abraham, como Archimboldi, como García Madero.

El bien que permanece en el bien se excede. Su mal será terrible, como sucede en el nazismo con su selección cerrada. Aquí se encontraría cualquier élite que desprecie al otro y a lo otro en una sobrevaloración de sí misma para ser élite, que es, asimismo, y en última instancia, un desprecio a sí misma, ya que, por separarse de aquello que le supone un impedimento, se está distanciando de igual manera de sí misma. El nazismo como bien común, como sueño civilizador es la pesadilla y el mal de otros. No es baladí que la utopía surja en una isla, distanciada del mundo. Aunque acerquemos las utopías a las ciudades, éstas no dejan de ser distanciadoras y desubicadoras en la imposición o conveniencia de su orden. También debemos considerar en esta desmesura del bien al bien altruista, que, en su exceso o bondad inadecuada, hace que la virtud se convierta en vicio, al tratarse de un dar inapropiado, desproporcionado o descompensado con la necesidad que lo requería. En este sentido el bien no ha de ser abundante, sino significativo.

El mal que permanece en el mal se excede: es el horror, como sucede en Ciudad Juárez con su selección abierta. Aquí tenemos el deseo y el miedo en su estado más puro, pero que no trasciende, sino que se estanca en su intensificación *ad infinitum*. Su voluntad se despliega estéticamente, pero no éticamente, como sí sucede en la escena del duelo en *Lds* o la muerte de Zeller en manos de Hans Reiter en *2666*. Su sentido meramente hedonista, aunque hablemos de supervivencia, no traspasa el consumo visual o sensitivo, pues no es un llegar al otro o a lo otro, sino un uso de ello para lo particular o lo general, limitado por ese particular o ese general, que va de un Dorian Gray de Oscar Wilde a un Patrick Bateman, de la novela de Bret Easton Ellis, *American Psycho*, en lo individual, a una exhibición de terror, que va de una política totalitarista e imperialista a una organización criminal, en lo social. Debemos considerar en este punto nuevamente los sistemas políticos o económicos que se erigen como modelo mostrando su mejor cara y escondiendo las estrategias que lo estabilizan dentro de una relación de poder. Como ejemplos podríamos nombrar la obra de Hannah Arendt *Eichmann en Jerusalén* y *El Imperio* de Ryszard Kapuściński. También series de televisión como *House of Cards*, creada por Beau Willimon, *Boss*, creada por Farhad Safinia, y *Gomorra*, basada en la novela de Roberto Saviano, darían cuenta de ello, y de un modo más terrible cuanto más

enmascarado quede el acto por otras intenciones u otros intereses meramente particulares, aunque basados en una generalidad.

Atravesando el mal despertamos en la frontera, no para ser el bien civilizado, sino para ser la bárbara intemperie en nuestro ser más vital, más universal.

<<Este es el mejor de los mundos posibles, dice Plotino, porque contiene todas las formas posibles de ser, porque es la manifestación de <<una potencia infinita>>, pero por ello mismo está lleno de todas las formas posibles de imperfección y de maldad. Para que haya bienes, ha de haber necesariamente males. El Bien no se despliega sino como Mal, o por medio del Mal>> (104), nos aclara Antonio Campillo; ideas, por cierto, tan cercanas al autor de la *Teodicea*. El Bien no se despliega sino como Mal, o por medio del Mal, como sucede en el duelo de *Lds*, donde por medio de la intensificación somos el mal para despertar éticamente en la intemperie metafísica, que es nuestra desnudez<sup>39</sup> primordial, nuestra plenitud y nuestra intensidad en la nada. Pero esta relación entre el bien y el mal, este despliegue del bien por medio del mal no puede ser estático, debido a que, si hay un ser bien, tiene que haber un ser mal, y ambos, esto es el ser fronterizo, quieren, desean acceder al bien, como Adán preguntando al arcángel Rafael, como Eva mordiendo la manzana, como Satán queriendo ser Dios en el *Paraíso perdido* de Milton. Así Belano y Wieder, los dos en el mismo barco, principal símbolo del alma desde Arquíloco, en *Estrella distante*.

Con los tipos de movimiento plotiniano del alma y esta identificación del bien en el mal se podría analizar a los personajes de *2666*, desde sus deseos y experiencias, sus sueños y pesadillas, y con este punto de vista metafísico y visionario abarcar verbigracia a los críticos de la primera parte de la novela, para situarnos con la voz narrativa omnisciente en tercera persona en ese afuera que nos haga contemplar en el límite las

---

<sup>39</sup> Recordemos para este concepto significativo en Bolaño la antología poética de los setenta que realizó antes de abandonar México, *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*, donde veremos que ya en esos primeros escritos hay en Bolaño una mirada que desnuda metafísicamente la realidad, como hacía con la poesía Juan Ramón Jiménez.

limitaciones de Pelletier, Morini, Espinoza y Norton, y las relaciones que se establecen entre ellos desde su percepción del mundo, y, desde ese mundo, percibir la distancia generada entre ellos mismos con los crímenes de mujeres en Ciudad Juárez, Santa Teresa en la novela. Son muchos los ejemplos que de esta índole se podrían citar en la primera parte de *2666*. Destaquemos por ahora los sueños que tienen en México en sus habitaciones de hotel, en los cuales aparecen ellos, pero sin máscaras en que ocultarse; así, el olor en Pelletier, el movimiento en Espinoza y el reflejo en el espejo en Norton indican lo que realmente son sin que ellos puedan entenderlo, esto es, sin que puedan entenderse al ser ellos mismos habitaciones vacías, y por ello perversos (153-155). Las pesadillas también remarcan la distancia que hay entre ellos, por muy juntos que deseen estar, y que es la distancia que tienen con el mundo, que es a su vez su propio abismo (173). Esta distancia es obviamente una distancia metafísica, para que el lector capte y perciba desde la intemperie, que es nuestra intemperie, la soledad y la tristeza, que en su mayor pureza poética, metafísicamente hablando, representa o simboliza la fecha de *2666*.

Esta justificación del mal de Plotino remarcada por Antonio Campillo es válida, en cuanto que así podemos concebir metafísicamente la Frontera, ese límite de movimientos encontrados que todos somos. Pero, ¿dónde está Satán?, es decir, ¿dónde se encuentra la actividad, la vida, la mística del mal, puesto que la materia, identificada como la oscuridad, el mal que recibe la luz del Uno-Bien, no puede ser únicamente un espejo que refleje esa luz?. El juego especular plotiniano debe llegar hasta sus últimas consecuencias. En este caso podemos ver nuevamente en Bolaño un posplotinismo.

El ser fronterizo está constantemente creando vida y aniquilando vida, siendo todos sus actos creadores en la Plenitud, tendiendo todos ellos al Bien; obviamente al bien desde la frontera: el bien de Belano y el bien de Wieder. El mal no es, por tanto, ausencia de bien, sino que también es el bien, pero el bien que aniquila como expresión del vacío, el cual se presenta como otro absoluto siendo en sí nada, aunque sí desde la frontera, es decir, desde la frontera el vacío es plenitud y se vive como tal, como la plenitud del vacío siendo éste el mayor bien. Sólo que el vacío no es tal sin la plenitud,

no al revés. Y ésta es la diferencia entre lo estético y lo ético, pues el mal comporta lo estético –el terror y el horror son también paisajes, con toda la complejidad que contiene y conlleva el paisaje-, pero no lo ético, generado éste por el compromiso, es decir, por la Plenitud hacia la frontera y de la frontera a la Plenitud, verdadero viaje del alma que convierte en vida la materia, la existencia que se manifiesta y que es manifestada –el mundo sensitivo es la Plenitud por medio de lo místico–, generando y desvelando a su vez y de este modo el vínculo afectivo en su intensidad y no en su intensificación. Y esta relación, nuevamente en palabras de Kierkegaard, es lo edificante, existencialmente hablando. En la Frontera, como vemos, todo es fronterizo. Y esto no es pues sólo el ser, sino que es y siempre ha sido el ser fronterizo.

<<Así que no hay que echar en cara lo peor que hay en lo mejor, sino aceptar lo mejor porque dio de sí a lo peor. En suma, quienes pretenden suprimir lo peor que hay en el universo, suprimen la providencia misma. Porque ¿de qué la habrá? No por cierto de sí misma ni de lo mejor. Pues aún la que llamamos providencia superior, la llamamos así con respecto a lo inferior>> (III, 3 (48), 7; 1985, 94), nos dice Plotino en su tratado *Sobre la providencia, Libro II*. Tenemos aquí también un planteamiento fronterizo con respecto a la plenitud, a la cual, cualquier descompensación, la anula por nuestra parte, que no por la parte de la plenitud. Ahora bien, en ese anular, por lo que hemos matizado, la plenitud se corrige. De ahí que interpretar desde una dicotomía o una visión maniqueísta el párrafo seleccionado sería no poder apreciar convenientemente la existencia como fenómeno, siendo este fenómeno el ser fronterizo. Por tanto, el análisis que hace Antonio Campillo de las *Enéadas* es de suma importancia no por lo que tiene de aporético, sino por lo que tiene de fronterizo. Interpretar la existencia por lo malo que tiene o desde lo malo que ella genera es no saber valorarla. Interpretarla sólo por lo bueno que tiene es estar ciego, lo cual se traduce en debilidad. Poder contemplar lo bueno desde lo malo y así poder valorar lo malo desde lo bueno es el principio de una percepción fronteriza de las cosas. El vacío no vacía la plenitud, sino que el vacío hace plena a la plenitud. Desde la frontera sufrimos la aniquilación como tal, pero para demostrarnos o desvelarnos como plenitud. Cesárea Tinajero muere de un <<agujero de bala en el pecho>> (604), de los dos disparos realizados por el policía que acompañaba al padrote

Alberto, perseguidores ambos de los protagonistas de *Lds* Belano, Lima y Madero, que a su vez pretenden salvar a Lupe, prostituta de Alberto y amiga de las Font; pero su muerte, como el amor, no implica un vacío, sino la máxima plenitud de su existencia poéticamente desmesurada y estremecedoramente visionaria. Cesárea no se arredra, por el contrario vive su existencia al máximo hasta el último momento, con un valiente y constante mantener los ojos bien abiertos. Florita Almada no se queja al no poder tener niños o por la vida que ha llevado: eso que parece un contratiempo es para ella un nuevo modo de establecer vínculos con el mundo. Tanto Cesárea en *Lds* como Florita en *2666* son dos personajes que no se hunden en la insatisfacción, ya que su opción es vivir intensamente la combinación que son y en la que se desenvuelven. Dice Florita en uno de sus parlamentos: <<pues lo que Dios quita por un lado la Virgen lo repone por el otro, y cuando eso pasa uno tiene que estar en paz con el mundo>> (539). Algo nada fácil de conseguir, existencialmente hablando, como leemos en la historia de Abraham contada por Kierkegaard en *Temor y Temblor*. También dice en el mismo parlamento, haciendo referencia a sus lecturas, que: <<Si la vida es desventura, ¿por qué continuamos soportándola? (...) ¿Qué significa esta inmensa soledad? (...) Mi vida es mal tan sólo (...) hasta que al fin se llega allá donde el camino y donde tanto afán al fin se acaba: horrible, inmenso abismo donde al precipitarse todo olvida>> (541); palabras que recuerdan tanto al final de *Amuleto* y del *Doktor Faustus*, como veremos en su momento. Cesárea, por su parte, escribirá su poema conceptual-minimalista, o bien estridentista, o mejor, realista visceral (376), que analizaremos más adelante.

Antonio Campillo se pregunta <<¿cómo es posible una <<caída>> a un tiempo <<involuntaria>> y <<culpable>>, <<necesaria>> y <<libre>>?>> (106) haciendo referencia a una nueva relación aporética en el sistema, que Plotino intenta explicar mediante el pecado *involuntario*, igualando inteligentemente el obrar, esto es el acto, con el pecar, es decir, la intensificación que decimos nosotros. Y he aquí la contradicción y la trampa, pues la misma voluntad, en el movimiento planteado por Plotino, debe crear vida y aniquilar, ya que es el ser proveniente del Uno-Bien el creador de todas las formas de bien y de mal; en la frontera, en ambos modos de ser, que son el ser fronterizo, se dan



todos los actos y movimientos en una misma voluntad<sup>40</sup>, aunque ésta sea, o precisamente por ser ésta, obviamente fronteriza. Y si no es así, caemos en el equívoco y a nuestra percepción se le escapa siempre un Carlos Wieder o cualquier acto creador que sin embargo aniquile. En la superficie de todo acto sólo hay máscaras. En la dinámica del movimiento fronterizo, el mal puede ser el bien, o dirigirse al bien; no así el mal absoluto que desvela y crea en la frontera el vacío o el vacío de la caída en la plenitud, como sucede con Satán en el *Paraíso perdido* de Milton. Verbigracia, un genocidio crea su paisaje aniquilador, que luego se regenerará, como sucede con la Naturaleza. El vacío hace plena a la plenitud; pero desde la frontera, la aniquilación es aniquilación, o por medio de la memoria, o por medio del olvido. En Bolaño, empero, la relación que tiene con la cultura, la enciclopedia, el saber es afectiva; de ahí que los datos concretos, el conocimiento preciso de las cosas, los autores conocidos y desconocidos, y las ideas cobren su máximo sentido. Así la memoria afectiva; así el amor, esto es: lo ético en lo estético. Un gran ejemplo de esa memoria afectiva lo encontramos en el capítulo inicial de *Estrella distante*, donde se narra la desaparición de las hermanas Garmendia (29-33), y asimismo en la extensa cuarta parte de *2666*, donde se detalla cada uno de los crímenes perpetrados a las mujeres de Santa Teresa.

Es fronteriza, como ya hemos indicado, la relación que se establece entre la doble acción de caída y purificación. Creemos que aquí el problema planteado es la contradicción que resulta al intentar armonizar un dualismo como es el concebido entre la materia y el alma. De alguna manera, y decimos de alguna manera por ser siempre fronterizos en lo físico (la materia), lo psíquico (la razón) y en lo espiritual (la existencia que hemos identificado como un puro estallido: el siendo), ya somos puros en nuestra caída y por tanto nunca acabamos de caer en nuestra pureza más pura, esto es: nunca acabamos de caer y nunca acabamos de ser pura pureza, aunque tendamos a ello, aunque sean nuestras tendencias. Recordemos aquí que identificamos a Satán como el vacío de la caída. Satán es el vacío que se manifiesta en la plenitud, como analizaremos más

---

<sup>40</sup> Usamos el concepto de voluntad en el sentido que lo hizo Schopenhauer, con el matiz añadido por Nietzsche, de poder.

adelante con Milton, no para vaciarla, sino para hacer plena a la plenitud, pues todo es plenitud. Satán pretende ser como Dios, no vaciar a Dios. Pero en ese *como* manifiesta el vacío sin serlo, sin serlo ni él ni Dios; por eso cae, pero no como caída, sino como el vacío de la caída. En la intención, en la percepción de esa intención en que concibe la posibilidad se vacía a sí mismo, no a Dios, y representa entonces ese vacío que en la plenitud genera el Infierno. Por eso, en la frontera siempre somos posibilidad: la combinación de la posibilidad entre las posibilidades, es decir, que siempre caemos sin que caigamos. El ser se proyecta aunque se sienta que cae, se sienta como caída, pero porque somos el ser fronterizo. En la frontera, en lo fronterizo, la pura pureza es un exceso, una intensificación. Reculando, relajándonos en la impureza es cuando somos más puros: purificación y caída al mismo tiempo, en el instante fronterizo. El superhombre de Nietzsche (*Übermensch*, en alemán, que en el sentido de *über* como 'ultra' o 'trans', vendría a significar 'el que hace el cambio de posición, esto es: el tránsito de un sitio a otro') no es el que da un paso más, sino que es de hecho el que da un paso menos, un paso hacia atrás. Entendemos en la filosofía de Nietzsche que es precisamente nuestra Civilización la que ha dado un paso hacia adelante, desvinculándonos plenamente de eso que éramos, la existencia tal cual la Naturaleza es existencia, y por tanto la que nos ha obligado a retroceder en un avance que ha significado perder el vínculo que teníamos con nosotros mismos, y así con el otro y con lo otro – vínculo realizado igualmente a la inversa–, y haciéndonos pensar en Nietzsche como la necesidad que tiene el hombre de recular a su barbarie para ser de nuevo superhombre, sin dejar por ello de ser Civilización, y sin embargo dejando de ser la barbarie que resulta de su ser plenamente civilizada, esto es plenamente Civilización, como ocurre con el nazismo o con estructuras políticas similares, ya que el horror del nazismo no es el nazismo en sí, hecho histórico cuyo proceso ya conocemos, sino por haber mostrado la esencia del sueño civilizador y haber hecho de la polis, la mejor de nuestras creaciones, la más terrible máquina de aniquilación sistematizada; modelo no sólo del nazismo. El cristianismo, según Nietzsche, la cristiandad, según Kierkegaard, sería el vínculo metafísico con la realidad que nos desvincula totalmente de ella, nos distancia, enmascarando con un aura de perfección esa separación que nos hace en cambio más imperfectos, que nos pierde más. Porque somos proyección y caída, para recular,

reunirnos, religarnos nuevamente con aquello que somos. Y somos el ser fronterizo; pero, precisamente para vincularnos y ser en la plenitud que es el ser fronterizo, aquello que hay de divino en el universo, siguiendo a Plotino, tenemos que transmutar nuestra visión del mundo con Dioniso, como dice Nietzsche, con la Fe, como dice Kierkegaard. Aliosha, hermano menor de la familia Karamázov en la famosa novela de Dostoievski, es, está y actúa como humano entre los humanos, esto es, siendo uno de ellos, pecador entre pecadores, siendo uno más, pues de otra manera no sería, es decir que no sería el Aliosha que conocemos de la novela de Dostoievski como máximo ejemplo existencial, como aquel que ha visto, según lo expresado por Plotino, y como aquel que sabe amar, en el sentido en que profundiza Kierkegaard. Aliosha no es la figura simbólica y representativa de la pureza como pueda ser el Papa o el stárets, consejero espiritual que aparece en la novela –importante recordar en este momento al otro monje del mismo monasterio encerrado en su celda con su inigualable penitencia que hace ver al mismísimo stárets Zósimo como un vulgar diablo–, sino que su amor, en la impureza, se hace puro: así con su padre, con sus hermanos, con la chica enferma a la que le promete que será su prometida y con los niños y vecinos del pueblo cercano a San Petesburgo en que se desarrolla el grueso de la novela. De nuevo queda muy cercano a este Aliosha un Archimboldi y la relación que tiene con el mundo, con su familia, con la enferma Ingeborg y con los niños y su editor en medio del horror de una guerra y una posguerra.

Aliosha y el príncipe Myshkin son personajes que saben amar, por eso son los únicos que comprenden lo que realmente sucede a su alrededor, y, sin ningún tipo de arma, máscara o estrategia, se enfrentan al mundo tal y como son, desnudos y desarmados. Es por eso mismo que aman y se compadecen de los demás personajes desde la humildad, no por ello mostrándose débiles, como sí sucede con el doctor Andrei Efimych en *La habitación n° 6* de Chéjov, sino sencillamente firmes ante el horror que se despliega e impone en el entorno donde todos los personajes confluyen y se pronuncian. Es por eso que Aliosha es tomado como un inocente que ha elegido el monasterio y que por tanto tiene mucho aún por aprender de la vida y al príncipe Myshkin directamente como un idiota. De contrapunto a este tipo de héroe tenemos a Hannibal Lecter, personaje de una gran exquisitez y elegancia, como vemos en la serie de

televisión estadounidense creada por Bryan Fuller, basándose en la novela de Thomas Harris *Red Dragon*, e interpretado con talento y detalle inquietante por Mads Mikkelsen, y por eso mismo extremadamente armado, vestido y enmascarado para la vida del día a día. Hannibal no está en el mundo, sino que controla el mundo. No es que sepa mucho, es que sabe demasiado: sabe más que nadie. Porque lo que él conoce de nosotros, nosotros no lo conocemos de él. Hannibal no es un idiota. Hannibal sabe mejor que nadie lo que hace y lo que tiene que hacer. Hannibal no es de este mundo porque Hannibal no sabe amar, sólo ejecutar eficientemente. Sus sentimientos y emociones fortalecen su visión del mundo, no la cambian: o se aferra a ellas o le sirven de adorno, como los detalles o elementos de un gran mural a ser admirado. Hannibal está muy por encima de cualquiera, incluso de los que cazan como él, por eso hace uso libre de los cuerpos y de las vidas de las personas que lo rodean, transformándolas en sus platos deliciosos y artísticos para comérselos, de tal modo que las personas con las que convive sirvan para algo, le sirvan para algo y lo alimenten de alguna manera que es su manera de ver el mundo y de estar en él. Hannibal es sólo estética. Aliosha y Myskin son sólo ética. Mientras la estética se encierra en sí misma, la ética está abierta a lo absoluto que todos somos y en el que somos todos. Como Hannibal, tenemos los ya comentados Harry Lime, Carlos Wieder y Patrick Bateman, y a los que también podríamos añadir, como son los personajes del cine de Michael Haneke que vemos en sus películas *El vídeo de Benny* y *Funny Games*. En la línea de Myshkin y Aliosha tenemos a Archiboldi, pero remarcado y revelado –también rebelado– en sí mismo como el ser fronterizo, de algún modo como un Dmitri, un Iván y un Aliosha juntos, pero desde un Aliosha para hallarse y desvelarse como Aliosha. Hans Reiter es un Abraham que da desde el horror el salto al vacío para caer y ser finalmente lo que ya era pero no veía y tenía que aprenderlo para llamarse Archiboldi, lo cual lúcida y valientemente narra Kierkegaard en *Temor y temblor*, *La repetición* y *La enfermedad mortal* y que podríamos sintetizar en el concepto tan kierkegaardiano que es en su sentido más íntimo y existencial lo edificante.

El Uno no necesita moverse, pero de él surge el movimiento; y es que en la plenitud todo debe ser, sin que por ello la plenitud tenga que ser eso que de ella es. El movimiento es plenitud, pero la plenitud no tiene que ser movimiento, porque, si no,

dejaría de ser plenitud para ser movimiento. De igual manera sucede con el vacío y con las demás cosas, siendo todo ello la plenitud o lo que hace plena a la plenitud. La contradicción viene dada nuevamente por tratar de concebir jerárquicamente lo simultáneo, cuando lo simultáneo es fronterizo, no la Plenitud, sino la fronteriza plenitud de su ser manifestado que es la frontera, precisamente por mostrarse en la materia o como materia simultáneamente con todo lo demás. La libertad, el alma libre, la persona libre es tal en cuanto es plenitud; de no ser así no seríamos plenitud, sino que seríamos una masa informe de plenitud, porque así también sería la plenitud, metafísicamente hablando. No hay caída absoluta, porque estamos, somos en la plenitud. El ser fronterizo crea como crea Dios, pues Dios es Dios debido a que es libre, es decir, que –gracias a que es libre- Dios es Dios. La libertad es la esencia de la plenitud, si no, como decíamos, lo que habría sería una simple mecanización del ser y no vida. En este caso, el ser y el no-ser son el ser; el hecho de que haya una opción de no ser es precisamente una opción de plenitud del ser. Por eso Dios es aún en su decisión de no ser. Y es por eso que hay vida incluso en el hecho de no haberla. De ahí que el mal sea como es el bien y que la aniquilación sea también un acto creador, pues todo tiene que ver y apunta a la plenitud. Es aquí donde cobra todo su sentido la frase de Leibniz que antes apuntábamos con Plotino que dice que todo mal es para un bien mayor. Obviamente esto es así desde el punto de vista divino, es decir, hablando desde Dios, porque, hablando desde la frontera, esta sentencia es igualmente válida pero, eso sí, viviendo el ser fronterizo la aniquilación como aniquilación, aunque ésta sea para su creador, un Wieder, la plenitud, esto es creerse un dios cuando se es un hombre<sup>41</sup>. Es por ello que la metafísica ha de ser perfilada e identificada como metafísica de la frontera y pensar desde sus presupuestos, desde su perspectiva, su visión, nuestro mundo, nuestra época y nuestra vida como individuo que se realiza en sí mismo, en el otro y en lo otro, siendo los tres estratos uno sólo, como una es la dimensión que comprende lo físico y lo metafísico, y uno es nuestro acto en su

---

<sup>41</sup> Frase con la que acaba Bolaño el capítulo de *Estrella distante* en que las hermanas Garmendia son asesinadas con su tía en su casa de Nacimiento (Chile) por Wieder y sus secuaces pinochetistas (33).

intensidad plena y afectiva y no en su intensificación mecanizante e impositiva, determinada por su insatisfacción, que es, en este sentido, olvido y vacío cadente. La intensidad máxima es el vacío, una intensificación, esto es: hacer intensidad la distancia y lo que no te corresponde, o, lo que es lo mismo, desear inquietantemente llenar lo *inllenable*. Mr. Hyde es la intensificación de un Dr. Jekyll confuso, curioso, ingenuo e insatisfecho, que por un lado, la parte civilizada, rechaza, pero que por el otro lado, la parte bárbara escondida –*hide*, significa esconder en inglés–, seduce. El mismo ejemplo sobre la atracción que supone la barbarie al civilizado, como una parte nuestra fundamental que hemos olvidado y que se nos escapa de nuestro control, lo encontramos en los sentimientos ocultos que despierta en Marlow el tam-tam rítmico de la selva en la novela de Conrad *El corazón de las tinieblas*.

Estando Charlie Marlow, en esta novela de Conrad, celebrando con el mecánico del vapor una reparación, <<un estruendo horroroso salió de aquel casco, y la selva virgen, al otro lado de la corriente, lo devolvió en un redoble atronador sobre la estación soñolienta>> (61). El ruido de la civilización en la Naturaleza recibe su respuesta, como el eco de un origen que hemos olvidado, pero sin que él nos haya olvidado a nosotros. <<A veces, por la noche, el redoble de los tambores, detrás de la cortina de árboles, remontaba el río y permanecía ininterrumpido, pero débil, como flotando en el aire, en lo alto, por encima de nuestras cabezas, hasta el alba. Si aquello significaba guerra, paz u oración, es algo que no hubiéramos podido decir (...) Éramos vagabundos en tierra prehistórica>> (71). No sabemos interpretar ciertos signos debido a la distancia que hemos establecido con nosotros mismos al imponernos como civilizados ante una barbarie en la que no nos reconocemos, pero que nos sigue atrayendo y usamos como espectáculo o recluimos a un exotismo que visitar o con el que diferenciarnos, siempre y cuando ésta no se nos evidencie amenazante, haciéndonos sentir indefensos como niños en la oscuridad del abismo. <<Pero allí estaba el hecho, frente a mí; el hecho deslumbrante, evidente como la espuma sobre las profundidades del mar, como la onda sobre un insondable enigma, un misterio mayor, cuando pensaba en él, que la nota curiosa e inexplicable de desesperado dolor en medio de ese clamor salvaje que había pasado raudo a nuestro lado en la orilla del río, detrás de la blancura cegadora de la

niebla>> (82). La literatura es metafísica y plasma la experiencia mística que vivimos en el fondo del abismo para revelarnos como plenitud en el mayor de los vacíos. Belano, *vigilante* del camping de Castroverde (Galicia), es quien rescata al niño que había caído al *pozo o sima o grieta del monte* llamado Boca del Diablo (429) alumbrado por su linterna en el parlamento de Lendoiro de la parte central de *Lds* (433-434), en la que subyace en todo momento la figura de *Polifemo*, con ese gran y único ojo. La linterna hace referencia a la del loco de Nietzsche que anuncia la muerte de Dios en *La Gaya Ciencia* (Libro III, 125; 114-115).

El horror, como sucede con Mr. Hyde, es la expresión grotesca de la barbarie encorsetada por los ropajes de la civilización: un Apolo aleccionando a un Dioniso a comportarse, con la consiguiente desubicación del volcán que antes señalábamos y sus variaciones del mal como un malditismo que nos descubre, en lo edificante, o nos aniquila, en lo destructiva.

El viaje infinito de Fausto tiene como base la insatisfacción: desea conocer lo que no conoce, desvalorando lo ya conocido. Mefistófeles es una torpeza que se presenta como el absoluto, hasta el punto de resumir toda la obra que tardó en componer Goethe sesenta años en esa torpeza. Seductor, travieso y complaciente promete a Fausto prodigios: poder ser un mago sin límites ni limitaciones y así poder ver, concebir y hacerlo todo a través de cualquier tiempo y de cualquier espacio. Espuma y apariencia. Simulacro y holografía. Cuanto más ilimitado se siente Fausto, más limitado está. Cuando muere, en la última página del segundo tomo, en contraposición con todo el largo de la obra, es salvado por Dios y elevada su alma por los ángeles. En esto se resuelve todo el delirio de Fausto. Somos plenitud aunque aparentemente pisemos en el abismo. Fausto se hunde en la apariencia de su vacío, proyección de proyecciones, cuando su alma ya estaba salvada. En su deseo no llega a dar ni siquiera un paso hacia adelante, aunque en ese no avanzar haya conocido, visitado y vivido los lugares más remotos y significativos del mundo y del universo. El superhombre no es el que da un paso hacia adelante, sino el que da un paso hacia atrás, donde se encuentra el lugar del ser que es el

mero percibirse en la existencia, lo cual nos permite estar en todos los lugares sin necesidad de alfombras o nubes voladoras comandadas por Mefistófeles.

Dorian Gray y Patrick Bateman se pierden en su insatisfacción mostrándose fastuosos e impecables ante el mundo, no así el cuadro con el retrato de Dorian o las alucinaciones psicópatas que piensa Bateman haber vivido. Carlos Wieder está satisfecho con su obra, al igual que lo están Hannibal Lecter y Harry Lime, en un mundo que no llena, sino que se vacía cuanto más satisfechos estén de su creación poética y fotográfica, culinaria o económica en un afán estetizante vaciado de cualquier ética en la que trascender, pues hasta su ética es al mismo tiempo también creación suya: una visión del mundo y un modo de hacer a partir de su imagen, la cual se impone como única, aunque se justifique como una más entre las demás.

Nosotros somos unidades, individuos; pero, a diferencia del Uno, nosotros sí nos podemos ensombrecer. Eso es nuestro ser frontera y esto es lo que hace pleno a Uno. Desde la materia, nos iluminamos como Uno o nos disolvemos en la multiplicidad sin ser ni multiplicidad ni uno: una existencia de Uno, pero desparramada, confusa y ensombrecida. La mística del mal es eso: ser Uno, pero no como creador, sino como aniquilador: una inmovilidad en el movimiento que se impone como tal; e inmovilidad es precisamente lo que no es el ser fronterizo, aunque sí el Uno, del que el mal queda, ahora sí, no como decía Plotino con respecto a la materia, como un pálido reflejo de esa luz de la que todo proviene. Tratar de ser inmovilidad cuando eres movimiento es una contradicción en sí misma que se resuelve en aniquilación, es decir, ser completamente lo opuesto a lo que es el Uno-Bien cuando el deseo es ser el Uno-Bien. En la frontera, crear tu inmovilidad es imponer tu orden. Lo contrario es ser en la combinación: ser combinación de combinaciones. El mal es imponer una combinación, como si fuese Uno, como si fuese Dios, pero aniquilando las demás combinaciones, en este caso en la frontera. Cada uno de los crímenes de la cuarta parte de *2666* es un buen ejemplo de ello. Y esto es también crear, pero crear en la ceguera, crear ceguera, crear vacío en el vacío y para el vacío. Esto la plenitud lo corrige. En la frontera sin embargo se marca como un



vacío: una cicatriz viva de una aniquilación inmóvil que hay que superar para que no nos lastre, pero no olvidar para que no nos adormezca y alivie.

Esta dispersión del Uno en la materia o como materia, en la acepción de Plotino como tinieblas o ciénagas, se aproxima al concepto de masa estudiado por Elias Canetti y que se origina como reacción a un miedo, que es lo opuesto a la existencia, que es un acto de valentía, un salto al vacío, un abrir los ojos en el dolor y ante el sufrimiento, como venimos probando con Bolaño. Canetti observa al inicio de su obra *Masa y poder* que <<acaso sea ésta una de las razones por las que la masa procura estrecharse tan densamente: quiere desembarazarse lo más perfectamente posible del temor al contacto con los individuos. Cuanto mayor es la vehemencia con que se estrechan los hombres unos contra otros, tanto mayor es la certeza con que advierten que no se tienen miedo entre sí>> (2013, 15). De este modo huimos de nosotros mismos al no enfrentarnos a esa incertidumbre nerviosa que es el miedo. Cuanto menos nos abandonamos a la certeza de nuestro propio existir, más nos oscurecemos y olvidamos de nosotros mismos, como un escondite que no esconde. Comprobamos cómo este juntarse de los cuerpos es un distanciarse de uno mismo y así del Uno entendido por Plotino. Bolaño, mediante el diálogo y las posibilidades de la vida, rompe todo esquema rígido para flexibilizar las estructuras en que nos movemos según nuestras necesidades y nuestros modos de cubrirlas, para así descubrirnos constantemente en la intemperie que somos. Las ideas, las acciones, los cuerpos intentamos manipular para crear con ellos nuestra guarida, nuestro escondite, nuestras máscaras. Recordemos en este sentido el nutrido listado de fobias que se comentan durante una velada entre la directora del Centro de Salud Mental, Elvira Campos, y el judicial, Juan de Dios Martínez, en *la parte de los crímenes* de 2666 (477-479). También saquemos a colación el momento de la primera parte, cuando Pelletier conversa con la prostituta Vanessa sobre su novio o chulo marroquí, con el que concluye que <<según él Alá lo permitía todo o casi todo. Que alguien, conscientemente, le hiciera daño a un niño, eso no lo permitía. Que alguien abusara de un niño, que matara a un niño, que abandonara a un niño a una muerte cierta, eso estaba prohibido. Todo lo demás era relativo y a la postre admitido>> (112), como su atípica, pero a su modo feliz relación. El ser fronterizo ilumina su existencia definiéndose en la unidad de su límite,

definiéndose pues como la intemperie que es la frontera de la plenitud, o desparramándose como sombra en la multiplicidad que genera la oscuridad de sus limitaciones. El mal pretende liberarse de ser fronterizo, pero imponiéndose como único o desapareciendo como multiplicado.

Continúa detallando Antonio Campillo que <<el <<movimiento>> nacido de Uno es, en cada una de sus fases o grados, un movimiento a un tiempo positivo y negativo, de generación y de degeneración, de fecundación y de esterilización, de producción y de aniquilación>> (111). Este movimiento, en cualquier caso, es fronterizo y se da en la plenitud, como un microcosmos del macrocosmos. Una idea, pues, del movimiento que, por paradójica, resulta, en un aprecio por la materia, fronteriza. Lo que sucede por tanto es que no hay jerarquía; hay, siguiendo la metafísica de Macedonio Fernández basada en lo afectivo, ser en el vacío de la caída, en la frontera y en la plenitud, siendo todo ser, esto es: la Plenitud.

Podríamos decir que Antonio Campillo observa fundamentalmente dos paradojas en el sistema plotiniano. La primera alude al Uno y el mundo, a lo que decimos que el Uno y el mundo son dos cosas distintas. El mundo lo consideramos la frontera de ese Uno. Nosotros llamamos a Uno la plenitud. Pero, ¿qué es la frontera? El mundo es el Uno, sin serlo. Es el Uno, porque el Uno lo es todo, hasta el vacío; pero precisamente por ser el Uno, el mundo es mundo sin ser el Uno, puesto que, por el hecho de ser el Uno, esto confiere por sí mismo y en sí mismo la unidad, la perfección, la potencia del Uno, pero sin serlo, puesto que el mundo es mundo, esto es: la existencia del mundo es la existencia del Uno en el mundo, y esto es lo más cercano sin ser lo mismo. De ahí la importancia de la materia. De ahí la necesidad de una *Mundicea* desde una *Teodicea*, pues necesitamos una *Teodicea* para entender en su justa medida nuestra *Mundicea*, y, como ejemplo claro de este cambio de visión tenemos toda la obra de Roberto Bolaño, la cual nos introduce y hunde en el fondo del abismo, para que abramos los ojos y entendamos, en la vigilia, que *no toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Dice Antonio Campillo que <<si la materia fuera absoluta pasividad, absoluta privación, no existiría siquiera como pasividad y como privación, porque el Uno lo llenaría todo con su infinita

e inagotable actividad>> (114). Y es que precisamente porque la materia es activa, no pasiva frente al Uno, es necesaria una *Mundicea* y una reconsideración de nuestra existencia como frontera, ya que es en la misma existencia, existiendo, donde se hallan el cielo y el infierno según se reciba o se resista al influjo del Uno que somos. <<Plotino compara frecuentemente a la materia con los espejos>> (114-115), dice Antonio Campillo, ya que la materia, como lo no-Uno, tiene que ofrecer cierta *resistencia*, <<aunque sólo sea la aparentemente impotente resistencia del *reflejo*>> (114), y, sin embargo, para ser el Uno, el mundo tiene que ser espejo del Uno, como a su vez el Uno tiene que ser espejo del mundo, y sólo en esta relación especular, mundo y Uno son la plenitud. Lo que sucede es que el mundo, de la plenitud, es la frontera, aunque no por ello menos plenitud. Como el Uno, igualmente toda forma de existencia en general, pero concretamente cada uno de nosotros irradiamos una luz que el otro recibe iluminándolo, iluminándose, aunque luego esa luz sea gestionada y administrada por el particular a su manera, ya sea para bien o para mal de uno mismo o del otro o incluso lo otro.

En la *Teodicea*, Leibniz hace justicia a Dios acusado de permitir el mal en el mundo y por tanto de imperfección. Por una parte tenemos el triunfo de la razón iluminada, que es el triunfo del amor y de la fe, <<porque, siéndonos conocida la sabiduría infinita de Dios, creemos que los males que experimentamos deben ser permitidos, y lo creemos a través del propio efecto o *a posteriori*, es decir, porque existen>> (*Discurso preliminar*, 44; 67); lo cual nos ofrece una imagen clara de la plenitud y del mal desde esa plenitud. Antes se nos dice que <<se sabe que Dios cuida de todo el universo, en el que todas sus partes están entrelazadas; y de ello debe inferirse que ha tenido una infinidad de consideraciones, cuyo resultado le ha hecho juzgar que no era *oportuno* impedir ciertos males [la cursiva es mía]>> (*Discurso preliminar*, 34; 61). Apreciamos nuevamente esa visión que justifica a Dios desde Dios como en Plotino, cuando lo necesario para el ser fronterizo es justificar el mundo desde el mundo, pero con la dimensión de Plotino y Leibniz y habiendo asimilado esa dimensión del pensamiento y lo absoluto. Por otra parte tenemos las limitaciones en contraposición a esa luz a la que se refería Plotino y que Leibniz considera acción de Dios, que tiene que ver con la *pasión* o la recepción de la criatura que se ha *perfeccionado* en el curso

ordinario de las cosas solamente en la medida de su *receptividad*, ya que <<Dios da siempre a la criatura y produce continuamente lo que hay en ella de positivo, bueno y perfecto, porque todo don perfecto procede del padre de las luces; mientras que las imperfecciones y los defectos de las operaciones proceden de la limitación original, que la criatura no ha podido dejar de recibir en el primer comienzo de su ser, a causa de las razones ideales que la limitan>> (I, 31; 116). Tenemos pues *privación*, el mal según san Agustín, frente a *perfección*, lo cual queda simbolizado como un río con su corriente, perfección de Dios, navegado por barcos de distinta carga y forma, las privaciones (I, 30; 114-115). Alumbra Leibniz nuestra existencia con un punto de vista divino para remarcar nuestros grados de perfección en oposición a las limitaciones de todas las clases y de todos los tipos que nos caracterizan, puesto que de haberlo recibido todo de Dios, seríamos Dios. Y es aquí donde Leibniz formula una dimensión fronteriza de Dios, esto es: de la plenitud, al considerar también la acción de la criatura, que <<encierra una variación no sólo en las perfecciones que Dios ha comunicado a la criatura, sino también en las limitaciones que ella aporta procedentes de ella misma. Por ser ella lo que es>> (I, 32; 116). Y lo que es no es sólo ser del límite, como anuncia Eugenio Trías (2000, 13 y ss.), sino que somos el límite en toda su dimensión del ser, lo que significa que somos el ser fronterizo. Nuestros límites nos definen y potencian o nos limitan y ensombrecen, no nos privan únicamente. Bolaño habla desde y para la frontera. Leibniz habla desde Dios para la frontera con el fin de esclarecer la confusión que hay en ésta sobre el imperio de Dios. Bolaño da el giro que hace que abramos los ojos metafísicos, los ojos de Dios en la frontera y la concibamos como nuestra propia existencia sin después, sólo y solos en el instante del existir para ser cielo o infierno, y de esa manera y no otra proyectado y creado en nuestra intemperie que así lo acoge y despliega a partir de nuestros actos, ante la atenta mirada, la mirada compasiva de Dios desde el fondo del abismo que represente en 2666 Santa Teresa con lo que ella alberga en su interior.

La segunda paradoja se refiere al movimiento de la inmovilidad y a la insatisfacción, a lo que decimos que el Uno no necesita movimiento, si bien el movimiento procede de él. Precisamente en el movimiento es percibida la inmovilidad de la existencia, del existir, donde todo cambia. El movimiento es la visibilidad de la

inmovilidad, así como el estancamiento es su ceguera. La materia, en su perecer, en sus transformaciones, vive o expresa el existir en su movimiento o estancamiento, y así, se ilumina o ensombrece la plenitud en ella. En este sentido fronterizo, podríamos identificar simbólicamente al Adán de Milton con el Uno y a Eva con la materia, siendo los dos, cada uno de ellos, el ser fronterizo, esto es el Uno y la materia. Verbigracia, un objeto vive en su uso. Parece que perceptiblemente se carga de energía. Así los seres humanos mediante sus actos afectivos y su saber amar. Es interesante vincular esta relación metafísicamente fronteriza con uno de los principales símbolos del taoísmo como es el Yin y el Yang, donde es de lo más sugerente comprobar cómo el principio oscuro del Yin, por ejemplo, porque éste es un valor de tantos los que componen esta parte, se encuentra íntimamente unido al principio luminoso del Yang, siendo ambos distintos, pero necesitándose en su ser, y para ser, dentro y fuera del principio generador de todas las cosas que es el Tao. Eva, Adán y la Plenitud –Dios– tendrían respectivamente sus funciones equivalentes en o para nuestra cultura occidental. No olvidemos que tanto Plotino como Wittgenstein eran lectores del Oriente.

De las dos paradojas se desprende que, de alguna manera, a nuestro modo, en nuestra independencia podemos ir en contra del Uno o a favor de él, teniendo en cuenta que el Uno es todas las combinaciones en su mejor combinación posible, como queda asentado en la filosofía de Plotino y Leibniz; de ahí que debamos ser sin intensificarnos, porque ya somos intensidad, y saber por ende abandonarnos en el fantástico delirio del Uno-Bien, que es el modo de estar más despiertos, esto es, de ser siendo en nuestro estallido vital que es nuestro existir, como sucede con la poesía. La literatura nos ofrece y posibilita ese sentido nuestro como mundo de plenitud, lo cual veremos cuando comentemos la obra de Bolaño *Amberes*. Si la literatura no fuese metafísica, no existiría. La literatura metafísica como género de hecho no existe, porque o toda literatura es metafísica o no habría una literatura tal. En este caso la literatura sería otra cosa, así como la lectura, y no los textos que venimos citando hasta el momento. Con nuestras palabras, desde nuestra lectura del mundo, durante nuestra vida captamos y plasmamos el juego especular de la existencia que hemos dilucidado con Plotino y con Antonio Campillo entre El Uno-Bien y la materia. Plotino no es sólo un filósofo fronterizo, sino también

un poeta visionario, lo cual queda plasmado en sus *Enéadas*, que además no tenía la intención de escribir. Y es desde esta perspectiva con la cual la obra de Roberto Bolaño se ilumina ofreciendo en su totalidad la riqueza de sentidos que nos guía al fondo más intenso y vivo de la tristeza, y que, sólo de la tristeza a la alegría, concentra y guarda, y en su lectura libera.

En el siglo XX se ha planteado excelentemente este problema entre la literatura y la metafísica desde los escritos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Julio Cortázar. Benjamin realiza una relectura de la historia a partir del mito, con la cual reubica al arte en una dimensión existencial. Concluye Francisco Jarauta en su artículo *Walter Benjamin: el programa de la crítica* que <<del drama barroco al surrealismo, pasando por el <<spleen>> baudeleriano o la memoria involuntaria de Proust, traza Benjamin el eje de otra historia, recorrida ahora por una verdadera línea de *sombra*, en la que la tensión del tiempo del hombre moderno se explicita en la fluctuación de las formas del arte, registro fiel de una experiencia, en cuyo imaginario, dice Benjamin, apenas quedan las huellas de Dios paseando por el Paraíso (la cursiva es mía)>> (*El Guía*-Octubre 1990). Es en la *sombra* donde se concentra el movimiento metafísico que surge en una forma o en otra captada y ejecutada por el arte, como también supo ver Yuri Lotman, esto es: el interior o el magma donde la forma se forja y aparece. En su lectura de la obra de Kafka, Benjamin introduce la cuestión hebrea, lo cual desarrolla en su obra *Angelus novus*, frente a la lectura expresionista de Adorno, como explica Francisco Jarauta, donde la salvación se muestra imposibilitada. Kafka así nos lo hacer ver en su cuento –parábola, dice Benjamin (1971, 104)– *Ante la Ley*, cuando el campesino muere en el umbral de la puerta por la que el guardián le impidió entrar. Ahora bien, según nuestra tesis, no parece que Kafka quiera anular nuestras aspiraciones espirituales más que remarcar nuestro ser en el umbral, cuando lo que deseamos es traspasarlo, sin percatarnos, en ese impulso, voluntad y deseo de entrar en la Ley, de contemplarnos como el límite propiamente dicho, caso en el cual el guardián desaparecería, porque seríamos salvados al sentirnos plenos en ese límite, en la plenitud de nuestro ser fronterizo. Sin embargo, en el relato de Kafka, el guardián no desaparece, sino que se multiplica con sus respectivas puertas *ad infinitum*. Dirigirnos a Dios desde Dios es perdernos en Dios, lo cual el mal emula en y

desde la frontera, no como ser fronterizo, sino como ser Dios; y esto, en la frontera, aniquila, no como plenitud, sino como aniquilación, aunque luego se corrija. Barthes, por su lado, plantea *el grado cero de la escritura* para desnudar la literatura y no ocultarla en ropajes estéticos, retóricos y verbales. <<Partiendo de una nada donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación (...) [que] alcanza hoy su último avatar, la ausencia (...) la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin Literatura>> (15), lo cual nos recuerda a la reducción fenomenológica de Husserl, donde la idea no desaparece, sino que se investiga en sí misma y desde sí misma. <<Crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje>> (78), para que el lenguaje, como la idea, no se contamine de otras pretensiones o estilos con los que al final acabar más desenfocado que enfocado. Eso sí, <<no hay Literatura sin una moral del lenguaje>> (15), mediante la cual trasciende toda concepción de la literatura en su decir, liberando de otras seducciones o distracciones estéticas al escritor comprometido con el lenguaje y su época. Empero, <<toda escritura es enfática>> (169), dice Roland Barthes, lo cual nosotros identificamos como intensificación para deducir que la escritura de grado cero es la basada en y para la intensidad, que es la intensidad del ser en que la literatura se muestra con todo su potencial expresivo, en su verdadera *poiesis*, desde un punto de vista formal y estructuralista como es el de Barthes. La intención es pues liberar la literatura. Como el ser es fronterizo, quien percibe con profundidad la literatura como metafísica es Julio Cortázar con su *Teoría del Túnel*. La literatura se realiza en distintos tipos de texto, ya que abarca la palabra y, con la palabra, todo lo demás. Los límites del lenguaje son burlados mediante el lenguaje poético por vía de la imagen, dice Cortázar (67), de modo que la existencia y el verbo obtienen su punto de unión por el cual la existencia se trasluce verbalmente, y, el verbo, lanzado poéticamente, expresa el estallido del ser, como veremos más adelante con López Martí. El juego existencial de la percepción y la palabra se activa, y <<esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir (...) La operación del túnel ha sido técnica común de la filosofía, la mística y la poesía –tres nombres para una no disímil ansiedad óptica>> (72), lo cual quiere decir que la literatura, mediante la poesía, es decir, en su sentido

poético fundamental, es metafísica en sí misma y con respecto al escritor y al lector; de ahí que Heidegger sea un poeta ultraísta y Kafka un filósofo, siendo los dos místicos en su visión óptica y su dilucidar ontológico, ya sea mediante una fenomenología en uno o una parábola en el otro. En <<la ruptura del lenguaje (...) se ha tardado, se tarda en ver que el escritor no se suicida como tal, que al barrenar el flanco verbal opera –rimbaudianamente– una necesaria y lustral tarea de restitución>> (73) o regeneración existencial, donde la forma, en su modo estructural o verbal, no actúa ya como rémora, sino que se revela en su dinámica vital y significativa, como en los *Cantos de Maldoror*, *Rayuela* o *Lds*. Continúa diciendo Cortázar que <<no existe semejanza alguna entre esas conmociones modales, que no ponen en crisis la validez de la literatura como modo verbal del ser del hombre, y este avance en túnel, que se vuelve extraverbal, denuncia la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación>> (Ibídem). Este movimiento extraverbal al que alude Cortázar nos hace pensar en el salto al vacío al que se refiere Kierkegaard, y que explicamos más arriba, para ser capaces de contemplar la literatura desde fuera, y así volver a entrar en ella, de tal modo que, desde dentro, desde su esencia poética, ya no estética, sino ética, transformarla, trascendiendo los límites, esto es, las limitaciones que la encorsetaban. Desencadenar de su roca la literatura y liberarla de sus ataduras nos hace concebir, contemplar y vivir la literatura en su verdadero estado, en su dimensión metafísica primordial en la que nos expresamos hasta nuestro límite, no el suyo, y así en nuestro decir iluminarnos poéticamente o ensombrecernos estilísticamente, con nuestras limitaciones existenciales de fobias y ansias, de posesión y ceguera. Hay pues que barrenar para ver. Se trata de superar la literatura tradicional hacia lo extralingüístico desde y con el lenguaje, lo cual conlleva ruptura y nuevas construcciones, para así poder *desplegar* nuestras parábolas, nuestros signos existenciales, según expresa Benjamin (1971, 104), como una flor, con toda su belleza baudeleriana y complejidad fronteriza, ya que la literatura es metafísica.

Para acabar este apartado, debemos hacer una serie de comentarios sobre Bolaño, a partir del texto de Francisco Jarauta *Fragmento y Totalidad*, el cual trata los límites del



clasicismo y la crisis de lo moderno. La idea de totalidad deja después de Hegel de transmitir confianza, y, en su sospecha, se fragmenta y desmorona, situación que trata de ser restituida por el nihilismo nietszcheano. Dice Francisco Jarauta que <<ese <<todo>> es entendido sólo como la desconocida suma de la infinitud de las determinaciones, de la que no se conoce ni la cualidad ni el sentido (...) La idea de totalidad dará lugar en su proceso de disolución a una lógica del fragmento>> (60). En ese caso, Bolaño trata de reinstaurar una visión totalizadora, a partir de los fragmentos, para dar nuevamente sentido al arte desde un fuerte compromiso ético, esto es, afectivo, con el mundo, como apreciamos verbigracia en *Amberes*, cuya fragmentación secuencial o caleidoscópica se recompone finalmente en una visión metafísica de la literatura con relación a la vida y viceversa, siempre desde el ser fronterizo, o también tenemos como ejemplo las cinco partes que componen su novela póstuma de 2666, en particular, o toda su obra, en general, con respecto a la fecha simbólica y visionaria de 2666.

Sólo queda al poeta este nombrar esencial, la única forma de <<caminar hacia lo abierto>>. Las cosas devienen nombres y así se salvan. ¡Pero sólo el nombrar esencial salva! Las cosas que son *vergänglich*, caducas, *saben* que nosotros, que somos <<lo más caduco>> (*das Vergänglichste*) podemos ser su redención (*ein Rettendes*). Pero esto acontece no en el marco de un Yo poderoso y posesivo, sino de un hombre/individuo totalmente precario (73)

Éste es el caso de Roberto Bolaño y su decir en cada uno de los crímenes de la cuarta parte de 2666, y en cada uno de los fragmentos que componen su obra y su realidad, para así llegar a escuchar las voces anónimas de nuestro mundo, como ocurre de igual manera con los *murmillos* en la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*.

Comentando a Goethe y a Nietzsche en la idea de encontrar una patria para el hombre moderno, Francisco Jarauta dice que <<este disímil estar en el mundo del sujeto moderno se convierte en nostalgia de aquel otro estar antiguo, para el que el mundo era casa>> (66). El mundo ya no es casa, porque la casa ha sido siempre la intemperie. En tal caso, el mundo es intemperie, no *templum*. El templo desde la intemperie es una casa en la que tratamos de hallar cobijo espiritual, y, en ese cobijo, protegernos. Y es de este modo como rechazamos o nos distanciamos de la intemperie que somos generando en

nosotros mismos el principio de la civilización, la cual, cuanto más civilizada sea, más distante y conflictiva se hará su relación con la barbarie o con lo que ella identifique que es la barbarie. Por tanto, cuanto más distante sea su perspectiva del fenómeno metafísico de la intemperie, más margen de error, más abismo aniquilador generará. Lévi-Strauss se situará, desde la civilización, en la opción contraria, esto es, la del acercamiento. Y es éste el principio del viaje que siempre se reinicia en su propio impulso, como en Ulises, con nostalgia de la casa, y en Baudelaire, sin ella, igual que en Bolaño, donde el viaje es infinito y por tanto no tiene por qué ser un periplo. <<El hombre moderno es viajero, viandante –vagabundo, vaga-mundo–, su andar es oblicuo, pero tiene nostalgia de la casa>> (Ibídem), concluye Francisco Jarauta, para comentar más adelante que hay en Nietzsche un extrañamiento a la idea de reformar la casa, pues <<ni la nostalgia de la casa, ni su deseo, podrá reorientar la búsqueda. La nueva experiencia se configurará bajo el rostro de un nuevo extrañamiento, cuya lógica coincida con el saberse apátrida>> (Ibídem), opción que inquietantemente se fragua en la escritura de Bolaño, en su escribirse, la cual conecta directamente con su pensamiento y su actitud ante el mundo, como vemos en *Lds* y, en *2666*<sup>42</sup>, en personajes como Amalfitano, Fate y Archiboldi. En Nietzsche, obviamente, no hay una intención de reformar la casa, de restaurar el *templum*, sino una necesidad dionisiaca a religarnos con la barbarie que somos, de modo que abramos los ojos y despertemos en nuestra intemperie para realmente ser y realmente amar, que es la línea o la senda que sigue Bolaño con el filósofo alemán y el malditismo francés del siglo XIX. Afirmo Francisco Jarauta, comentando el aforismo 342 de *La gaya ciencia*, que <<sólo el poeta podrá <<habitar lo abierto>> del tiempo, en el que cobijo y desamparo se cifran>> (74). Antes dice con Walter Benjamin que <<el destino del lenguaje moderno será (...) el de no poder <<redimir>>, de no poder <<resolver>> (70). En el sentido que hemos apuntado sobre la civilización, el lenguaje ya no tiene nada que decir, como experimenta Hofmannstahl con las palabras en su obra *Carta de Lord*

---

<sup>42</sup> Es de hecho muy significativo y curioso que sea precisamente *casa* el concepto más frecuente, es decir, el más repetido en esta novela de *2666*, como veremos y valoraremos a su debido tiempo, cuando realicemos el análisis de la misma.

*Chandos*, pues solamente arrancando la máscara civilizadora, como profetiza Nietzsche, es el modo en que el lenguaje vuelva a significar, experiencia que experimentamos los lectores de Bolaño con su afán poético, con el cual cada una de las páginas de su obra se renueva a sí misma a los ojos del lector, que es trasladado a la intemperie de su mirada, para contemplar el mundo con sus maravillas y sus crímenes, esto es: la creación en sí, desde el afecto y la aniquilación.

En cuanto a la experiencia que Hofmannstahl sufre con el lenguaje, queda escrito en un momento álgido de dicha carta, que <<las palabras abstractas que usa la lengua para dar a luz, conforme a la naturaleza, cualquier juicio, se me descomponían en la boca como hongos podridos>> (30). Y más adelante, le dice Philipp, Lord Chandos, a Francis Bacon, receptor de la carta, que <<estaba encerrado en un jardín poblado de estatuas sin ojos; de nuevo traté de refugiarme en lo abierto>> (31). La cultura no es sólo que se haya quedado ciega, como una enfermedad que busca su remedio, sino es que concretamente se ha quedado hueca en su visión, en un vacío imposible de llenar, porque la cultura, en su deseo de imponerse como un orden único y autosuficiente, consigue caer en su propio vacío, con todo su peso. Recordemos lo fulminante que resulta Dorian Gray ante la actriz de la que se enamora, y que termina suicidándose después de ser despreciada por haber elegido el amor antes que la bella interpretación teatral. El encanto estético traicionado hace que Dorian Gray despierte en la mediocridad del mundo real, lo cual le insta a reaccionar violentamente para aniquilar el vínculo con esa realidad y despertar nuevamente en su mundo estético, e inmortalmente estático, de la pintura que sostiene su retrato. Comparemos esta sublimación de la belleza estética con el registro existencial adoptado por Oscar Wilde en su carta *De Profundis*, donde el vínculo con la vida, con lo *abierto*, se restaura mediante el dolor y la desesperación, como elocuentemente expresa en su obra *Søren Kierkegaard*.

<<Arrojados ahora de la <<antigua casa del lenguaje>>, sólo queda exponerse a <<lo abierto>>, si es posible superar aquella *melancholia illa allegorica* (...) por la pérdida del objeto amado>> (70), sentencia Francisco Jarauta comentando en este punto el *Lord Chandos*. La literatura de Bolaño se enfrenta al hecho de no quedar atrapado ni

determinado por la nostalgia ni la melancolía. En un momento dado de la quinta parte de 2666, Archiboldi tira por un acantilado su vieja máquina de escribir Olivetti, para pasarse al ordenador y continuar su vida y su escritura sin una mirada atrás que lo estanque:

Durante muchos años la casa de Archiboldi, sus únicas posesiones, fueron su maleta (...) y la máquina de escribir que le regalara Bubi. Cuando la ropa se hacía un poco vieja, la tiraba. Cuando terminaba de leer un libro, lo regalaba o lo abandonaba en una mesa cualquiera. Durante mucho tiempo se negó a comprar un ordenador (...) Hasta que aparecieron los ordenadores portátiles (...) Cuando a los ordenadores portátiles se les incorporó un módem, Archiboldi cambió su ordenador viejo por uno nuevo y a veces se pasaba horas conectado a Internet, buscando noticias raras, nombres que ya nadie recordaba, sucesos olvidados. ¿Qué hizo con la máquina de escribir que le regaló Bubi? ¡Se acercó a un desfiladero y la arrojó entre las rocas! (1064).

Comprobamos cómo la idea de *casa-templum*, de Ulises apátrida e intemperie metafísica se amoldan o son representadas perfectamente con la actitud, la forma de ser y los actos de este personaje esencial para la obra de Bolaño. Esto nos invita a volver a sentirnos en la intemperie metafísica, con el fin de rehacer el mundo desde el punto en que lo hemos dejado, como en cada uno de los instantes que componen nuestro existir, o desde nuestra civilización representada por el sueño ilustrado de la enciclopedia y la metrópolis.

Enrique González de la Aleja hace un análisis en profundidad de la literatura alemana después de Nietzsche, para mostrar con el filósofo alemán las respuestas a la crisis del lenguaje de fin de siglo, un vacío de expresión, efectuadas por el arte. Hay, en principio, una nueva necesidad estética, donde <<la creación artística se convierte en el gran posibilitador de la vida; con otras palabras, después de Nietzsche, el arte es el lugar donde conviven las *posibilidades*>> (2001, 50). En Musil, por ejemplo, <<el arte representa las impresiones, no la verdad, por eso es una actividad liberadora>> (53). Para Musil, por tanto, <<existen las verdades, pero no la verdad>> (Ibíd.), lo cual ayuda a su búsqueda apátrida y a su existir en la intemperie. Cuando González de la Aleja se pregunta <<¿por qué decide Ulrich [el personaje principal de la obra de Musil *El hombre*

*sin atributos*] escribir un libro?>>, a lo que se contesta: <<no para ser *grande*, sino para descubrir nuevas combinaciones, para reflejar la otra realidad, la otra vida. Para vivir una aventura, que consiste en contemplar la realidad como hipótesis, vivir en subjuntivo, en el ámbito de las posibilidades>> (66); opción que tanto nos recuerda a los protagonistas de *Lds*. Dice Ulrich que <<la moral que nos han legado es como si nos hubiesen puesto en una cuerda floja tendida sobre un abismo (...) sin darnos otro consejo que el de <<¡mantente derecho!>> (67); el mismo consejo representado por la figura de Geoffrey Firmin –el apellido conlleva la idea de firmeza–, personaje principal de la novela de Lowry *Bajo el volcán*, que es a su vez el punto de referencia para los protagonistas de *Lds*, viviendo sus vidas al límite, en el límite y siendo el límite de la realidad que se despliega en la intemperie al filo del abismo, como síntesis de sus deseos y su constante búsqueda poética, que es, a fin de cuentas, vivir acorde con tus actos creadores, y no morir o hacer morir en vida. Comenta más adelante González de la Aleja que <<sólo hay un sitio, piensa Musil, desde donde se puede recuperar el alma: desde la auténtica creación literaria, porque escribir bien es un acto ético>> (Ibidem), ya que la estética, sin ética, cae, siendo por la ética el modo de hallar la experiencia mística que nos haga trascender en nuestras posibilidades, sin llegar a ser una existencia bloqueada en sí misma, como una simple exhibición de uno mismo encerrado en sí mismo: así el mundo. Musil se expresa en estos términos: <<No existe una enseñanza del hombre. Lo que existe es una ética>> (70), siendo ésta la única manera de poder mantenernos firmes ante la incesante variabilidad fronteriza que somos y en la que vivimos, desde nosotros mismos y por el mundo. Un buen ejemplo de este héroe ético lo tenemos en la película *Locke*, dirigida por Steven Knight, donde el protagonista, Ivan Locke, interpretado con temple y fuerza por Tom Hardy, se mantiene en su línea aunque la decisión tomada éticamente le haga perder todo, lo cual apunta a una lectura kierkegaardiana del acto particular ante el mundo. El relajamiento de la ética nos lleva a una falta, y es, según González de la Aleja, <<la falta de una metafísica poderosa que reconcilie al artista moderno con la sociedad (...) el centro de la creación de Heym>> (93). Comprobamos, nuevamente, como ya vimos con Houellebecq, la crisis metafísica que ha recorrido todo el siglo XX y que inaugura nuestro siglo XXI con la necesidad de un cambio, de un giro metafísico producido por una nueva percepción del mundo, como es la propuesta

fundamental y visionaria de la obra de Roberto Bolaño. El nihilismo no es <<destrucción por destrucción>>, nos aclara González de la Aleja, sino que es <<necesidad, es filosofía del martillo, necesaria para cambiar el signo>> (95), lo cual relacionamos directamente con el artefacto de Nicanor Parra, tan del gusto de Bolaño, como hemos visto y como veremos. Cortázar, en su teoría del túnel, nos cuenta que <<cuando un surrealista edita un libro atando páginas sueltas a un arbusto de alambre, su violento desafío lleno de burla, mal gusto, fastidio, encubre una denuncia de otro orden, el estadio intermedio entre una etapa de destrucción ya cumplida y el nacimiento de una etapa de construcción sobre bases esenciales distintas>> (59). Esta es la crisis fronteriza por la que pasa Amalfitano en la segunda parte de *2666*; una crisis que nadie entiende, pero a la cual el lector accede mediante la contemplación del libro olvidado de Rafael Dieste, *Testamento geométrico*, que Amalfitano cuelga en su jardín expuesto a la acción del viento, el sol y la lluvia (239 y ss.). Ésta es su búsqueda existencial, su impulso escéptico, tan alejada de los desplazamientos gregarios y grupales realizados por los críticos de la primera parte, y que se formula casi sin que él se dé cuenta, por medio de su soledad en México y su constante diálogo íntimo entre la locura y la visión, esto es, mediante lo fantástico. Su individualismo le abre la puerta a la intemperie metafísica, donde todas las posibilidades entran en juego y conceden, para quien sepa ver, la oportunidad de cambiar, en una experiencia que por desesperada, como dice Kierkegaard, es esencialmente – existencialmente– edificante.

No hay un más allá ni un más acá, sino un todo, una unidad de ese todo en el aquí, donde el estallido de la existencia se despliega y donde se muestra el mundo en su máxima desnudez, que nosotros llamamos frontera, intemperie metafísica y plenitud, siendo todo plenitud. <<Este <<habitar lo abierto>>, sabiendo que es al mismo tiempo nuestro desamparo y lo que nos cobija; este <<caminar hacia lo abierto>> (...) es la condición del poeta que asume la tarea del nombrar esencial>> (72), asevera Francisco Jarauta comentando a Rilke. Continúa más adelante afirmando que <<este nombrar el fragmento es la gran conquista del lenguaje de la precariedad>> (73), que Bolaño a su vez fortalece con su mirada absoluta del mundo. En ella los fragmentos vuelven a unirse, a nombrarse, a cifrarse metafóricamente, simbólicamente, metafísicamente en la fecha

de 2666. Esto la hará desde el giro posplotiniano que realiza con su punto de vista fronterizo de las cosas, con la que nos hace desde una Teodicea profundizar en el fenómeno del mal y la materia, para pronunciarnos ante Dios desde una Mundicea que nos revele y nos rebele a nosotros mismos como plenitud, siendo el ser fronterizo. Francisco Jarauta parafrasea a Leibniz para decirnos que <<cada porción de materia puede ser representada como un jardín lleno de peces>> (78), mirada submarina que encontramos en Adrian Leverkühn y en Archimboldi, como señalábamos más arriba. <<Ya no podemos invocar la inmediatez de una visión pletórica de la naturaleza; nos lo impide la experiencia de nuestra propia cultura>> (Ibídem), porque sólo la Naturaleza puede ser nombrada desde la intemperie, como hace el poeta que sabiamente fue expulsado por Platón, que, desde su filosofía visionaria, supo, en contra de lo que su razón le dictaba, que la poesía nada tenía que hacer desde la polis, y, desde ese momento, no fue el poeta, sino la civilización, la que acabó siendo expulsada del mundo, como se vivió con el nazismo<sup>43</sup> y como aún viven la sociedades actuales que necesitan imponerse al mundo siendo otro mundo, otro orden –su orden– de las cosas. En la *Apología de Sócrates* queda expresada y establecida esta filosofía visionaria cuando Sócrates dice que <<es probable que ni uno ni otro sepamos nada que tenga valor, pero este hombre cree saber algo y no lo sabe, en cambio yo, así como, en efecto, no sé, tampoco creo saber. Parece, pues, que al menos soy más sabio que él en esta misma pequeñez, en que lo que no sé tampoco creo saberlo>> (2010, 8). Sócrates no cree saber ni siquiera aquello que no sabe, y es este no saber el germen de toda filosofía generada desde la intemperie, y no acomodada en la polis. Éste es el pensar en la sombra, en la luz del Infra de Gurevich, que es la poesía creadora de la polis, pero que no se aprisiona, fortifica, en ella, como rechazo o miedo a un desconocimiento hostil, cuando hostil es la polis frente o enfrentada a la intemperie. El poeta, por tanto, queda necesariamente fuera, porque dentro es la

---

<sup>43</sup> Tengamos como texto referencial, cuando nos referimos al nacional socialismo, el estudio sobre el mismo de Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, donde comprendemos cómo el afán civilizador de la ideología nazi abarcaba tanto las ideas de Hitler, como a los alemanes que las llevaron a cabo, una figura temible por banal como la de Eichmann, y los propios judíos.

ocultación de la poesía o la exhibición de sus ropajes estéticos, distanciadores de lo ético. Es el momento de pasar a la acción y de salir de la polis. Es el momento, pues, de contemplar nuestra polis desde la intemperie y, siendo intemperie, construir nuestra civilización y nuestra cultura, con la inteligencia que nos haga ver y existir en el abismo como la plenitud de nuestro ser fronterizo.

#### 4.3.- VISIÓN METAFÍSICA EN LA OBRA DE BOLAÑO

Empezamos recordando los puntos de análisis que fundamentan nuestra tesis sobre la visión metafísica del escritor Roberto Bolaño. El primer punto refiere a lo fronterizo como espacio o como lugar físico y metafísico que hemos identificado como intemperie. El siguiente punto alude a las consecuencias existenciales que experimentamos en el mundo por no conocer o no haber aprendido, o directamente no querer, saber amar, que es precisamente lo más difícil de todo, pues conlleva el mayor de los compromisos, permaneciendo nosotros en él siempre en la sombra, esto es: no ser nadie, siéndolo todo. Este aspecto es el identificado como lo afectivo, que es la metafísica en Macedonio Fernández, y lo ético, que es lo místico en Isidoro Reguera. La ética da sentido a la estética, no al revés. La ética es lo afectivo: afecto, sentimiento, y por tanto lo místico: el salto al vacío que nos relega nuevamente, mas plenamente, a nuestro ser, que es lo existencial en Kierkegaard. Otro apartado es lo inquietante, que se corresponde con el límite: estar en el límite, ser *del* límite o ser *el* límite, lo cual discutimos con la idea de Eugenio Trías. El límite es en todo momento inquietante, porque se nos aparece como la definición que potencia la forma o la limitación que la ensombrece, ambas opciones dándose en el mismo instante, pero con resultado diverso, en cuanto a ser fronterizo. Muy cercano a este apartado situamos el malditismo, ámbito donde encontramos lo diabólico, lo magnético y la desmesura, siendo Goethe<sup>44</sup>, E.T.A.

---

<sup>44</sup> Así lo indica Rüdiger Safranski en el capítulo 15 de su estudio ensayístico *El mal o el drama de la libertad*, donde, en una cita de la obra de Goethe *Poesía y verdad*, lo diabólico se nos presenta como una influencia terrible: la irradiación de una fuerza enorme e <<increíble sobre todas



Hoffmann<sup>45</sup> y Arendt respectivamente en quienes nos basamos para cada uno de estos conceptos. Para malditismo ya mencionamos la tríada Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont, siendo asimismo el malditismo la esencia de lo poético que es el ser expresándose, esto es: lo afectivo nuevamente.

La metafísica en Bolaño surge debido a su mirada poética del mundo. Es por tanto su poesía su metafísica, como dijimos más arriba. El hecho de contemplar poéticamente un fenómeno hace inmediatamente que esa contemplación sea una concepción metafísica del mismo. Por ejemplo, el mal. Y es en esta contemplación desde donde la escritura de Bolaño se genera. De ahí que su obra no sea literaria a la hora de abarcar o desarrollar los temas que trata, sino metafísica en su compromiso de captar el fenómeno y mostrarlo. Y es así cómo la literatura se deja ver tal y como es, no desde sus ropajes estilísticos, sino desde su esencia metafísica, que el escritor comprometido con su hacer alcanza y arroja en sus parámetros de composición, como el ser se lanza por su propio existir o en su misma existencia; y es ahí donde Bolaño vive y se percibe como materia siendo en su experiencia vital mediante los actos que realiza, y en la contemplación de esos actos que aparecen y desaparecen en su propio movimiento, pero dejando a su vez una estela, o una marca, que es la manera en que su propia materia se deja ver, como en el acto que va de la lectura a la escritura; y en ese ver la materia, en ese verse en la materia, Bolaño, en la materia y con la materia su mirada trasciende, siendo materia, pero viendo el mundo en toda su amplitud física, que es, necesariamente, en sí misma, visión metafísica. Los ojos puestos en el mundo contemplan el universo, o se lo imaginan, pues un acto, una

---

las criaturas, e incluso sobre los elementos (...) Todas las fuerzas morales unidas no pueden nada contra ella>> (2000, 227). Como ejemplo pone Safranski a Hitler.

<sup>45</sup> Nos referimos, como texto base de lo fantástico y lo maldito en el autor de Königsberg, a su cuento *El magnetizador*, personaje por el cual la dominación, la manipulación y el control se consigue por fuerzas hipnóticas, como también vemos en el cuento de Poe *Revelaciones mesméricas*, texto tan en consonancia con la novela de Bolaño *Monsieur Pain*. El mesmerismo, de hecho, cura. La atracción tiene pues su razón maldita, la cual destruye y descubre. Así las relaciones entre los múltiples personajes de *Lds*, en cuyo fondo tenemos a Sade, Rimbaud, Lautréamont...

palabra, un pensamiento, en fin, una decisión es el abismo o el borde del abismo en cualquiera de nuestros instantes de existencia, siendo la nuestra una existencia fronteriza. El poeta se encuentra siempre al borde del abismo, no porque sea distinto a los demás, sino porque ve, porque lo siente, porque lo sabe en su no saber. Él sabe lo que es la caída y conoce lo que es caer; por eso sabe amar y en el amor se mantiene, y en el amor se siente intemperie, porque sólo se siente de verdad en la intemperie, ya que, aunque en el abismo, aun siendo el vacío del abismo, somos en cualquiera de los casos plenitud. El recorrido por la obra de Bolaño es el proceso fronterizo entre ese vacío de la caída que nos aniquila y ese contemplarse finalmente como la plenitud que siempre hemos sido, y en la que, por medio de su contemplación, como materia trascendemos en la materia; y en la materia, en la misma pérdida que caracteriza su cambiar, nos sentimos como la plenitud; pero no como la plenitud del ser, sino como la plenitud del ser fronterizo, pues somos fronterizos en la intemperie y sólo en la intemperie llegamos a percibirnos como fronterizos, en cuya existencia aniquila plenamente o en su plenitud crea plenitud. Dice Borges en su poema *Un Lector*, penúltimo de su obra *Elogio de la sombra*, que <<el olvido / es una de las formas de la memoria>> (1016), y es que se da cuenta que toda la existencia es memoria, y el olvido, un intento de no estar, de no ser, de aniquilar, que sin embargo permanece, porque existir no es sólo una opción, ya que existir es en su misma esencia, y olvidar, una forma de ese mismo existir, que sin embargo recordamos, si sabemos leer, si hemos aprendido a amar. El resto, un mero laberinto de luces y sombras o una exhibición teatral de máscaras en busca de sus intenciones. Bolaño da constantemente el giro fronterizo al pensamiento, para que a su vez lo dé el lector de su obra, estimulando un incesante diálogo con la realidad, con el cual provocar nuevas lecturas de la misma, con la intención de percibirnos más en el estallido de la existencia y evitar o esquivar a perdernos en el laberinto de su estela, que es por cierto donde tendemos a situarnos y ubicarnos, y, acomodados, templar y adormecer nuestra percepción de las cosas. Por eso Bolaño llama o rebautiza a Ciudad Juárez Santa Teresa, para invitarnos a contemplar el mundo de otra manera, con otros ojos, dando el giro que nos haga percibirnos en la intemperie, y, desde la intemperie, aprender a amar, de un modo edificante: creador de todas las cosas, como es en esencia la poesía. En Bolaño, en la materia de su escritura, los personajes, nombres comunes y propios, situaciones

principales o de fondo, las voces protagonistas y secundarias, los paisajes, todo, como en un poema, como en la poesía, es significativo, hasta los espacios en blanco de la página.

#### 4.3.1.- Manifiesto Infrarrealista<sup>46</sup>

En 1976 publica Roberto Bolaño el primer Manifiesto Infrarrealista en México DF, escrito íntegramente por él<sup>47</sup>. Dividido en veintidós apartados o fragmentos, este texto inaugural de su poética nos hace ver en Bolaño a un autor fuertemente coherente con sus ideas, basadas todas ellas en un compromiso adquirido con la vida. Éste lo mantendrá a lo largo del tiempo y los distintos espacios de su biografía, provocando una tensión vital, que es la relación afectiva con la realidad que vive y ha vivido, o sea, aquello que la compone interior y exteriormente, y su escritura, como sentido último de ese compromiso, que es consigo mismo, y, de este modo, con el otro y con lo otro. Bolaño trasciende la estética gracias a su ética con el mundo, pues es con ella con la cual consigue renovar su percepción estética, y hacerla poética, y esto es, a su vez, un acto creador de mundo, en esa parte que ensombrecemos, sea consciente o inconscientemente, por la distancia, y el olvido de esa distancia. «Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola cosa» (*Manifiesto*, fragmento 11)<sup>48</sup>. Es por tanto por medio del

---

<sup>46</sup> Estudios que comentan este texto en los años del infrarrealismo y que recomendamos consultar:

Javier Campos, *El “Primer Manifiesto de los Infrarrealistas” de 1976: su contexto y su poética en “Los detectives salvajes”*, incluido en el volumen de ensayos *La experiencia del abismo* de Fernando Moreno (ed.); Chiara Bolognese, *Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción*. Un análisis más atento lo encontramos en Patricia Espinosa, *Bolaño y el manifiesto infrarrealista*.

<sup>47</sup> Afirmado en la introducción de *“Déjenlo todo nuevamente”*: *apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano*, Andrea Cobas Carral, Universidad de Buenos Aires.

<sup>48</sup> El análisis del texto se realizará atendiendo a los fragmentos que lo componen y que hemos numerado para su identificación, por ser más coherente y claro así. Salvo la edición del grupo mexicano Tsunun, el acceso a este texto fundacional del infrarrealismo hasta el

artefacto, que ya mencionamos anteriormente con Parra, por el cual Bolaño establece el vínculo íntimo con el lector: un vínculo combativo y, por combativo, unificador.

Nicanor Parra está muy presente en Bolaño como voz fundamental junto a las de Borges y Cortázar, por donde canalizar su obra, lo cual apreciamos, por ejemplo, en su ensayo, recogido en el volumen llamado *Entre paréntesis*, que tituló “Ocho segundos con Nicanor Parra”. En otro texto del mismo volumen, titulado “¿Quién es el valiente?”, cuenta lo importante que fue para él la lectura de los *Artefactos* en un momento crucial en su vida (319). El artefacto no sólo supone una contundente crítica social o un ejemplo de espíritu o razón críticos, sino además y sobre todo se reafirma como el estallido existencial que nos aparta de nuestro pensamiento, para trasladarnos a la intemperie del pensamiento, de modo que, desde ahí, contemplemos nuestro pensamiento, nuestro pensamiento inicial sobre un asunto en concreto, o aquello que pensábamos conocíamos de una manera absoluta, con otra visión o percepción de eso mismo, de eso mismo que nos otorgaba convicción y autoridad. Valgan como ejemplo los siguientes artefactos, a saber, «Acto de Fe /  $2+2=4$ » (2006, 379); «El mundo es lo que es / Y no lo que un hijo de puta llamado Einstein / dice que es» (356), y, entre los versos, la foto de Einstein; «Bueno, bueno / Pongámosle que soy marxista» (329), y, arriba, el retrato de Karl Marx. El artefacto en Parra es un tipo de creación fechada en 1972 ó 1973, que mezcla lo visual con lo verbal; pero, en general, el artefacto dice mucho del estilo del poeta chileno, que además es fácil de contemplar y apreciar en el estilo en que se expresa la literatura de Bolaño. Paralelamente a la novela *Lds* tendríamos los siguientes artefactos: «Fin de cueca / No creo en redentores / Ni en salvadores» (408), «BIEN / y ahora quién / nos liberará / de nuestros liberadores?» (390), los cuales relacionaríamos con el epígrafe que encabeza esta obra y cita la novela de Malcom Lowry *Bajo el volcán* (–¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que Cristo sea nuestro rey? –No); otros muy representativos serían: «Sabe una / cosa / compadre / Fíjese que su poesía / me la meto por la raja» (491), «La

---

momento ha sido por Internet. En la bibliografía queda especificada la página web donde se encuentra y la edición que hemos mencionado y de la que no hacemos uso; de ahí la referencia en fragmentos y no en páginas, como es lo normal para citar.

poesía morirá si no se la ofende / hay que poseerla y humillarla en público / después se verá lo que se hace» (395), dos artefactos muy en consonancia con la actitud de los realvisceralistas con la poesía oficial y con su manera de entender la poesía respectivamente; «TODO / ES POESÍA / menos la poesía» (420), muy en la línea de la visión poética del personaje central y núcleo de la búsqueda de los detectives salvajes, Cesárea Tinajero; «Un secreto al oído / Mis anteojos no tienen / vidrio» (436), lo cual nos da luz para entender o interpretar ese chiste, con el que finaliza *Lds*, de las ventanas, con la última difuminándose. Otros artefactos podrían ser leídos al hilo de las ideas que conforman el *Manifiesto infrarrealista*, como por ejemplo: «La piedra más horrible / es superior / a la estatua más bella» (345), que, entre otras líneas, podríamos relacionar con «(Busquen, no solamente en los museos hay mierda) (Un proceso de museificación individual) (Certeza de que todo está nombrado, develado) (Miedo a descubrir) (Miedo a los desequilibrios no previstos)» (*Manifiesto*, fragmento 2), o «(creador cotidiano de su loquísima historia y de su alucinante vellas hartes), cuerpo que por de pronto experimenta en sí mismo sensaciones nuevas (...) “Nuevas formas, raras formas”, como decía entre curioso y risueño el viejo Bertolt» (fragmento 5), lo cual nos sitúa en la antipoesía, en el sentido expresado en el artefacto: «antipoesía / máscara contra gases asfixiantes» (462), pues asfixia la misma concepción de la poesía, como un enigma que tiene que ser resuelto, domado y controlado por una palabra o una definición, craso error, pues parece que en ese caso, la poesía, tiende a lexicalizarse. La vanguardia deja de ser vanguardia si no es vanguardia, lo cual sucede cuando la vanguardia se concibe como tal, que es como pensamos que la vanguardia debe actuar o debe ser; en ese caso, el acto poético se convierte en una máscara poética, e incluso en su parodia, es decir, poesía ensombrecida por esa máscara, que finalmente se impone o imponemos. De hecho, la parodia es el inicio de un cambio necesario, todavía en convivencia o habiendo una correspondencia entre los modelos parodiados y los que se están formulando mediante el cambio de perspectiva.

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, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo / creando música

**hasta** en los departamentos, mirando largamente los cementerios-que-se-expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia o inercia viejos maestros (la negrita es del texto) (fragmento 10).

El poeta sale de la poesía para ser poeta, y, así, en el salón, el poeta hace que *hasta* el salón sea poesía, pues el poeta ya no se instala en el salón, sino que es el salón el que se sale, con el poeta así instalado, de sí mismo, de sus coordenadas adecuadas, no para dejar de ser salón, sino precisamente para ser verdaderamente salón, en su esplendor, como ubicación metafísica, o en su trampa, como limitador metafísico, que hace de la belleza un museo estático y estanco, es decir, el poeta como figura, incluso decorativa, y ya no como poeta. En cuanto a un sentido más evidentemente metafísico, tenemos el artefacto: «Ultimatum / o Dios está en todas partes / o no está absolutamente en ninguna» (479), lo cual sucede igualmente con la poesía, según venimos defendiendo. En la naturaleza o esencia del acto, tenemos el artefacto: «La poesía precede a la acción / Poesía es acción / La poesía surge de la acción» (485), como en esas barricadas evocadas por Bolaño en el fragmento 10 de su manifiesto. «Más que las flores abiertas / interesan / las que están por abrir» (508), un uso metafórico de la flor por Nicanor Parra, que contrasta y resemantiza las sentencias de Bolaño: «Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS / Las 99 flores abiertas como una cabeza abierta» (fragmento 10), con lo cual el pasado, la memoria del pasado, nos concede la visión, el milagro de la poesía, como lo expresa Parra, y no su condena, hacinada a agrandar en un salón o museo. Si seguimos jugando, el *arte-facto* es el arte del hecho o es, de hecho, el arte. El arte no es, pues, por sí mismo arte o el arte, sino que, el arte, en cuanto se ubica como arte, se desubica como tal, y sólo señalando, incidiendo en esa desubicación ubicada, desubicando, desubicándolo, el arte vuelve a ser arte. El artefacto es en sí artefacto y por tanto poesía, como un incesante estallido vital, metafísicamente, existencialmente hablando. El artefacto se nos escapa de las manos en su lectura, es inasible, y en su estallido, nuevamente nuevo con nuestra percepción del mundo renovada.

Las 22 partes del *Manifiesto infrarrealista* son 22 artefactos, las imágenes que nos asaltan en su poesía y narrativa son artefactos, sus historias y personajes y voces son artefactos. «Si el poeta está inmiscuido, el lector tendrá que inmiscuirse» (fragmento 9). El artefacto es el uso de la imaginación por medio de la razón, de tal modo que colisione con otra imaginación, provocando en ésta la apertura y por ende la visión, esto es el despertar<sup>49</sup>, que antes no tenía, como percepción adormecida del mundo que era. Este uso, por medio del constante juego metafórico y simbólico de la imaginación, va de lo lingüístico a lo afectivo en la lectura, y de lo afectivo a lo lingüístico en la escritura, procesando en el texto literario una conjunción metafísica de la frontera, desde una percepción de las cosas a otra, mediante un recorrido íntimo, un giro, cuyo punto de inicio y de llegada es siempre la poesía, el despertar, la vida. La expresión de lo poético, en este sentido, es el artefacto genial que conocemos y apreciamos como literatura. Nicanor Parra sacude, golpea, hace estallar la literatura, pero para que veamos verdaderamente, esencialmente la literatura y así el mundo, y no sólo el teatro funcional del mundo o el teatro funcional de la literatura, que es ceguera o un tipo de ceguera metafísica. La razón va más allá cuando es potenciada por la imaginación, impulsándonos a un estado irracional, que no es otro que un estado metafísico de la existencia al que asistimos mediante el salto al vacío que es todo acto poético, sea cual sea su canal o su experiencia, pero que nosotros concebimos como literatura. El análisis, el entendimiento, la visión de las cosas, hasta donde llegamos o desde donde lo concebimos, es siempre metafísico en literatura o, valiéndonos de ella, podemos contemplar mediante la razón metafísicamente un fenómeno, experiencia definitoria de la obra de Bolaño, pues la literatura se expresa existencialmente en ese fenómeno por la

---

<sup>49</sup> Este despertar es un darse cuenta íntimo de las cosas, es decir, no un saber o un aprender superficial, sino uno existencialmente íntimo, en el sentido kierkegaardiano, y por tanto absoluto, desde las partes, pero con la parte revelada como ese absoluto, esto es, la parte como ventana, pero no por ser ventana, sino por ser ventana que se difumina en el absoluto que ya era, como vemos o presenciamos en el final de *Lds*, que de algún modo es también el final de *2666* con ese Archiboldi que se difumina, en nuestra imaginación, en el reencuentro que tendrá con su familia en México.

palabra captado y expresado. La Odisea no es sólo contar una serie de acontecimientos protagonizados por Odiseo. 2666 no es sólo un número, fecha o enigma a resolver. La compañía que supone para nosotros *La Odisea* y *2666* existencialmente es absoluta, hasta el punto de ver con claridad las cosas desde esas palabras, desde esa óptica metafísica que es la literatura.

Nuestra inteligencia tiene que estar preparada para acceder a la obra de Bolaño, que tanto tiene que darnos y ofrecernos en un sentido o plano íntimos. Para ello tenemos que enfrentarnos con nuestro ojo interior<sup>50</sup>, que es la inteligencia, no solo la que resuelve problemas lógicos o emocionales, sino además la que consigue ver y entender por medio de la intuición, la imaginación y la fantasía, abarcando así los planos del subconsciente, preconsciente y consciente que configuran nuestra capacidad cognoscitiva. Es, por tanto, en el plano íntimo donde Bolaño coloca el artefacto que nos haga despertar existencialmente y, de este modo, percibirnos desde el absoluto como la parte de un todo. Bolaño, con su literatura, nos hace dar un salto al vacío, a nuestro vacío, para captar, en un instante de éxtasis, la plenitud del ser que es frontera, pero en su afectividad pleno (pleno, si sabe ver; vacío, si es ciego, y, entre la visión y la ceguera, toda una gradación, en el sentido de Leibniz, teniendo en cuenta que metafísicamente la ceguera también es visión). Es entonces desde lo absoluto desde donde nos enfrentamos a Bolaño ubicados en todas las partes del ser fragmentado por la realidad, y, sin embargo, reunidos o

---

<sup>50</sup> En el fragmento número 6 del manifiesto, dice Bolaño: «Formas de vida y formas de muerte se pasean cotidianamente por la retina. Su choque constante da vida a las formas infrarrealistas: EL OJO DE LA TRANSICIÓN». El ojo interior al que aludimos es también el ojo de la transición al que se refiere Bolaño, pues desde esa perspectiva, la mirada no se ubica en un lugar o de un modo específicos, sino que es ubicua, no porque llegue o esté en todas las partes, sino porque todas las partes colisionan en ella, produciendo y provocando la visión fronteriza, por la que realmente y cabalmente vemos, como el ser fronterizo que somos. El poeta ve, y, por ver, sufre; según sufra, así escribe, así deja plasmado el modo en que sufre, que es su dolor, nuestro dolor, existencial. En la intemperie, como frontera, Bolaño ve y expresa las formas infrarrealistas que son los cuerpos o las luces de la oscuridad. 2666 es una forma infrarrealista.



convocados en él para, como en *Lds*, batirnos en duelo con Bolaño, como Bolaño se bate en duelo consigo mismo ante el espejo que le devuelve su mirada que mira con la mirada del mundo: sin misterios. Y ésta es la revolución en la sombra, pues, desde la sombra, en la oscuridad, emerge o ya se hallaba la verdadera luz, por fin desplegada, si a ella, por el acto de lectura, conseguimos llegar. «¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros?» (*Manifiesto*, fragmento 1). Bolaño es un poeta visionario y como tal un filósofo, en cuanto la filosofía es poesía, único modo en que verdaderamente la filosofía es. En este sentido, Bolaño es metafísico desde sus primeros planteamientos y escritos, con el *Manifiesto Infrarrealista* y sus poemas, hasta su última configuración con el símbolo y la obra de 2666. Metafísicamente con Bolaño contemplamos los límites de la realidad – de las realidades– para situar nuestra existencia en la frontera, donde la polis es intemperie, aunque polis, siendo frontera.

El ser fronterizo, como venimos defendiendo, puede ser rastreado por los distintos trabajos que Bolaño fue publicando. Desde su postura inicial hay un compromiso que, llevado a cabo, nos conduce a una visión metafísica de la realidad, como veíamos con Isidoro Reguera. Y así ha sucedido en una obra tan coherente desde la primera hasta la última línea escrita por Roberto Bolaño. Sus referentes los tiene claros desde el inicio, que son los principios que mantendrá intactos a lo largo del tiempo y proporcionará una mirada profundamente existencial, es decir, metafísica, de los fenómenos que serán observados para su indagación y posterior revelación de los mismos. Más arriba aludíamos a la relación que tiene Bolaño con el espejo, que es profundísima y recurrente en su obra. Por ejemplo, hablando del escritor salvadoreño Rodrigo Rey Rosa, y refiriéndose a su obra en un artículo recogido en su libro de ensayos *Entre paréntesis*, acaba con la frase: «Y la imagen que queda en el espejo es terrible y está viva» (141). Esta relación hace que el lector se sumerja en el espejo para que llegue al azogue y en él se pierda, es decir, se hunda y reaccione ante una imagen que te devuelve la mirada y te muestra lo que no quieres ver, oculto en la misma apariencia de la imagen. En el cuento “Putas asesinas”, del libro homónimo, la captora le dice a su presa llegando al final de su parlamento: «avanzas resuelto por los pasillos de mi palacio deteniéndote apenas los segundos necesarios para contemplar las pinturas de los Reyes

Católicos, para beber un vaso de agua cristalina, para tocar con la yema de los dedos el azogue de los espejos. El castillo está silencioso sólo en apariencia, Max» (126-127). Con el azogue de los espejos se toca la tristeza, la inquietud y el desasosiego que hay tras el espejo, la realidad escondida entre apariencias, pero en él reflejada. Irónicamente a lo que sugiere su nombre, Max se queda en la superficie, lo cual irrita y exaspera a su victimaria.

Es recurrente asimismo la alusión y el uso poético de la pareja Arnolfini, como un reflejo sin fin que oculta y revela al mismo tiempo, lo cual encontramos en poemas incluidos en el libro *La Universidad Desconocida*, como por ejemplo en el primer poema, sin título, de la parte “Mi vida en los tubos de supervivencia” (335), o en el llamado “Los Detectives Helados”, también aparecido en el poemario *Los perros románticos*, donde dice: «Soñé con detectives perdidos / en el espejo convexo de los Arnolfini: / nuestra época, nuestras perspectivas, / nuestros modelos del Espanto.» (340), o el que le dedica a su hijo Lautaro en la parte “Un final feliz” (433). Hacia el final del cuento enteramente dialógico “Detectives”, del libro *Llamadas telefónicas*, tenemos un ejemplo claro de lo que venimos diciendo, cuando Arturo Belano se niega a mirarse en el espejo del lugar donde lo han recluido como preso político, poco después del golpe pinochetista. Cuando se decide a hacerlo, no se reconoce, al ver a otra persona; «pero no se asustó, ni le entraron temblores ni se puso histérico» (129-130), dice uno de los detectives, de apellido Contreras. Ante su insistencia para que Belano se reconociese, éste le pregunta qué hay detrás del muro, a lo que le contesta el detective, el patio; «¿el patio donde están los calabozos? (...) Sí, le dije, donde están los presos comunes. Y entonces el muy hijodeputa dijo: ya lo entiendo» (132). El trasfondo de ese encierro como preso común era el verdadero motivo del arresto, en el cual Belano no se reconoce, aunque haya sido transformado como tal, pero sí ve sin embargo la realidad de esa imagen que el detective, antiguo compañero de clase en el colegio, no termina de ver ni de entender, lo cual es, si cabe, más dramático y aún peor. En el texto de Nietzsche “El niño del espejo” de *Así habló Zaratustra*, el filósofo y mago persa se despierta de un sueño en que se le apareció un niño y le dijo «”Oh, Zaratustra (...), ¡mírate en el espejo!”». Y al mirar yo al espejo lancé un grito, y mi corazón quedó aterrado: pues no era a mí a quien veía en él, sino la

mueca y la risa burlona de un demonio» (131). En este discurso Zaratustra experimenta una revelación, donde la salvación, que es el encuentro con sus amigos y la denuncia de sus enemigos, es una tormenta que podrá ser interpretada por estos y temida por aquellos como *el Maligno*, identificado más adelante como «mi sabiduría salvaje» (133). En *Los detectives salvajes*, Madero sufre su propio encuentro con el espejo después de vivir su primera experiencia sexual en el almacén del Encrucijada Veracruzana, nombre que recibe uno de los bares donde se reúnen los realvisceralistas y que es de lo más indicado para las vivencias fronterizas de la inocencia en el mal, o el despertar de la conciencia, que experimentará allí Madero. En el paroxismo del encuentro sexual con la camarera del Encrucijada, Brígida, que es todo lo contrario a ser frígida, son interrumpidos, y, en ese estado de excitación y delirio, Madero tiene que escapar por la puerta que da a los servicios, descritos estos, como la bodega –el almacén– en donde estaban, como una tumba –espacio común y reconocible en la obra de Bolaño: el pasillo, el bar, las calles, avenidas–, y allí Madero cuenta a su diario que

caminé unos pasos a la deriva, aún aturdido por la celeridad de los hechos que acababan de ocurrir. Olía a desinfectante y el suelo estaba húmedo, en algunos tramos encharcado. La iluminación era escasa, por no decir nula. En medio de dos lavamanos desportillados vi un espejo; me miré de reojo; el azogue correspondió con una imagen que me erizó los pelos. En silencio, procurando no chapotear sobre el suelo por el que fluía, lo vi en ese momento, un delgado río procedente de los retretes, me volví a acercar al espejo picado por la curiosidad. Éste me devolvió un rostro cuneiforme, de color rojo oscuro, perlado de sudor. Di un salto hacia atrás y estuve a punto de caerme (27).

Las realidades se entrecruzan en la imagen que te devuelve el espejo, como una realidad que proviene de otra realidad más real que aquella que inicialmente se nos presentaba.

Esta relación con el espejo tiene una larga y nutrida tradición. Quedémonos de momento con un ejemplo que presenta una variación distinta como contrapunto a la que venimos desarrollando, al ser ésta de corte más existencialista que existencial, en la novela de 1950 de Juan Carlos Onetti *La vida breve*, cuando el ambiguo y escurridizo protagonista de la misma, Juan María Brausen, se desvela a sí mismo en el instante de

lucidez imperceptible en que nos confiesa o como *extranjero* comenta que «me inmovilicé frente a mi cara en el espejo, distinguiendo apenas el brillo de la nariz y la frente, los huecos de los ojos, la forma del sombrero. Luego dejé de verme y contemplé, sola en el espejo, libre de mis ojos, una mirada chata, sin curiosidad, apacible» (87), cuya inocencia le absorbe a la nada y le urge a inventar y a pensar desde el mal, con el fin o la intención, la tentativa o el deseo de salir del hastío de su deriva. Bolaño reacciona a esa nada existencialmente, como comprobamos con los ejemplos comentados arriba. La mirada de Rey Rosa que permanece en el espejo *es terrible y está viva*, lo cual nos envalentona a ir más allá, a trascender la nada: la melancolía como inercia o la nada de la deriva. No es lo mismo existencialista que existencial. El primer concepto alude a la filosofía propuesta por Sartre a partir de Hegel, Husserl y Heidegger; el segundo, a la existencia en sí, que es la vida, o al pensamiento de la existencia, el cual se desprende de la vida. En Sartre hay una fascinación por la *Nada*, que actúa como principio aniquilador. «La nada no puede ser nada a menos que se nihilice expresamente como nada del mundo; es decir, a menos que, en su nihilización, se dirija expresamente hacia este mundo para constituirse como denegación del mundo» (2005, 60). La nada nos proporciona lo sublime, como en el caso del pensamiento romántico, o la vacuidad y el extrañamiento en esa vacuidad, como le sucede a Antoine Roquetin en la novela de Sartre de 1938 *La náusea*. Onetti es continuador de esta tradición o deriva existencialista, no Bolaño. La enfermedad que sufre Sartre no es la de Kierkegaard. Antoine comienza su diario diciendo que «[a]lgo me ha sucedido, no puedo seguir dudándolo. Vino como una enfermedad, no como una certeza ordinaria, o una evidencia» (15). Más adelante, un viernes, vivirá una escena ante el espejo, como también sucede a Brausen. Ambos se hallan en la misma línea difusa que les hace vivir con distancia ante el mundo o precisamente como caídos –arrojados, como diría Heidegger– en esa distancia. «Me bastarían quince minutos, estoy seguro, para llegar al supremo hastío de mí mismo (...); bostezo, espero que caiga la noche. Cuando esté oscuro, los objetos y yo saldremos del limbo» (30-31). Ante el espejo, «un agujero blanco», se siente Antoine amenazado, pues piensa que «[e]s una trampa. Sé que voy a dejarme atrapar. Ya está. La cosa gris acaba de aparecer en el espejo. Me acerco y la miro; ya no puedo irme. (...) Mi mirada desciende lenta, hastiada, por la frente, por las mejillas; no encuentra nada firme, se

hunde» (33). Esa enfermedad le hace caer en ella como si ese vacío fuese una verdad, una verdad que se impone ante las demás o lo demás: una firmeza, como anhela Antoine, que es a su vez una trampa. Luego se dará cuenta de que «[l]a Náusea no está en mí; la siento allí en la pared, en los tirantes, en todas partes a mi alrededor. Es una sola cosa con el café, soy yo quien está en ella» (38). La Náusea la siente el ser existencialista que se cuelga por la Nada y en ella se instala, como percepción o sentimiento del mundo. Entre el ser y la cosa se establece una distancia metafísica insalvable y condicionante: un vacío en el vacío. «"Este señor que me mira en el espejo"» (406-407), pensará para sí Larsen o *Juntacadáveres* en un momento inicial de la novela de Onetti *El astillero*. Bolaño reacciona ante ese vacío y lo trasciende, como vemos en tantos ejemplos de su obra, como en el diario de Madero en *Lds* o el personaje de Oscar Fate en la tercera parte de *2666*.

La poética, y la actitud para llevarla a cabo, queda muy bien planteada en este texto primerizo de Roberto Bolaño. «Los infrarrealistas dicen: Vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinante del hombre» (fragmento 9). *Lds*, *Amuleto*, *Estrella distante* y *2666* son un buen ejemplo de esta proclama que nos insta a la acción tanto al escritor como al lector, y en esa acción, a la visión, que es en sí acción, esto es, cuando la acción del mundo es asimismo nuestra acción, como ultimidad del mundo o inmediatez del ser. «Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros» (fragmento 10). *Malos tiempos para la lírica*, titulaba su poema Bertolt Brecht. Es necesaria la trascendencia del intelectual que representó Julio Cortázar, que experimentaría el cambio de un modo más estético, y por tanto elitista, de entender el arte a un modo político de hacerlo, no haciendo del arte política, que sería reducirlo a esa política, algo ubicado en un espacio-tiempo específico, como sucede verbigracia con parte de la obra de Neruda y Alberti, sino cambiando los referentes endogámicos a unos exteriores y exogámicos, que

saquen al artista de su ensimismamiento y lo impulsen a la acción<sup>51</sup>. En Bolaño ya desde sus inicios se ha producido esa transformación, para hacer del mundo el arte, y, en ese arte, el mundo se despliegue, para nosotros, y en nosotros, como tal, esto es, como mundo. Dice por tanto Bolaño que «son tiempos duros para el hombre» (Ibídem), pues existencialmente debemos dar el giro que en nuestro ser frontera nos sitúe en nuestra plenitud, que es nuestro vivir poéticamente la vida, abandonados a sus múltiples posibilidades, en una combinatoria dinámica, y no en la plenitud intensificada de nuestra combinación, combinación que imponemos y que nos aboca al vacío.

«Los intentos de una ética-estética consecuente están empedrados de traiciones o sobrevivencias patéticas. / Y es que el individuo podrá andar mil kilómetros pero a la larga el camino se lo come» (fragmento 11). Sólo un compromiso ético basado en la vida, esto es, vitalista y afectivo, es posible hacernos trascender, pues de otra manera toda concepción del mundo se desgasta por sí misma, desgastándonos a nosotros mismos, devorándonos física y metafísicamente en un vivir vacío o anodino, aunque convincente en apariencia. «Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa» (Ibídem), y, en cuanto una falla, la poesía se acartona en una inactividad decorativa o se convierte en el instrumento de un estamento de poder. «El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotina. Intuirla, actuarla **ciertas** noches, inventarle aristas y rincones húmedos, es como acariciar los ojos ácidos del nuevo espíritu» (la negrita es del texto) (fragmento 12), es decir, que el cambio tiene que insuflar vida a la poesía desde la poesía. En ese caso, no hay descanso, sólo el ímpetu romántico, que en Bolaño se hace existencial, de actuar. Es, por ejemplo, ese *Quítese la peluca* de Chesterton, cita que hace de epígrafe a la novela *Nocturno de Chile*, o también las intromisiones de los

---

<sup>51</sup> Un ejemplo de este conflicto en Cortázar lo encontramos en su novela *Rayuela*, analizado y comentado con especial atención por Vicente Cervera Salinas en “A orillas del río. De Proust a Cortázar”, uno de los estudios que conforman el volumen *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Un ejemplo de esa transformación interior y de percepción del mundo en Cortázar se encuentra en su cuento *Apocalipsis en Solentiname*.

infrarrealistas en los recitales de los poetas consagrados por la sociedad del momento, donde era cabalmente en sus gritos e intervenciones espontáneas donde se hallaba la poesía, y no sentada en la tribuna de un salón de actos en un canto monocorde para ser escuchado mientras los sentidos se adormecen y uno sin querer incluso se evade en el runruneo de los pensamientos.

Desplazamiento del poema a través de las estaciones de los motines: la poesía produciendo poetas produciendo poemas produciendo poesía. No un callejón eléctrico / el poeta con los brazos separados del cuerpo / el poema desplazándose lentamente de su Visión a su Revolución. El callejón es un punto múltiple. **“Vamos a inventar para descubrir su contradicción, sus formas invisibles de negarse, hasta aclararlo”**. Desplazamiento del acto de escribir por zonas nada propicias para el acto de escribir (la negrita es del texto) (fragmento 13).

La visión de la realidad estalla al ser, al ser observada por el *Aleph*. Las posibilidades son múltiples en un aquí que desplazamos u olvidamos por descuido o desprecio. El poeta es incesantemente activo para ser poesía, no otra cosa. En nuestro hacer, con nuestros actos somos poetas, pues creamos, revolucionando nuestro instante o época, o aniquilándolos. El poeta, por su parte, se despliega en su mundo desplegado, y con su visión crea aquello que para el lector era olvido o algo distante, lo cual nos sucede al leer *2666* y sumergirnos en la cuarta parte, la de los crímenes, en eso que no veíamos como nuestro y que de hecho somos nosotros. *2666* nos sitúa frente al espejo en que no nos queremos mirar, o en aquel que nos asusta o evitamos, o sencillamente en el que no nos reconocemos por más que leamos cada una de las muertes descritas con detalle forense en la cuarta parte de la novela. Esas muertes son por separado un recital que en ocasiones hasta cansa al lector, pues la monotonía de la repetición cansa, agota, aburre, y, en ese caso, uno lo que prefiere es divertirse o entretenerse con el próximo espectáculo, cuando aquí, en esta cuarta parte de *2666*, la repetición generada en una realidad, siguiendo a Kierkegaard, se regenera en la ficción de Bolaño para que el lector trascienda en ese reconocimiento al que la obra lo ilumina. La otra repetición, la que hasta, satura o cae en la indiferencia es la repetición intrascendente que se lee o siente como una mera acumulación de las cosas. No hay, empero, callejón sin salida, sino que

precisamente en ese callejón sin salida, en el sótano del cuento de Borges *El Aleph*, en el sótano al que alude Kierkegaard en su libro *La enfermedad mortal*, hay un caleidoscopio que nos abre al mundo y a su continuo diálogo con el todo que en nosotros se muestra.

Gurevich, Drummond, Saint-Just, De Chirico, Miró, Galeano, Baudelaire, Hora Zero, Rimbaud, Kurt Schwitters, Burroughs, Bertolt Brecht, El Bosco, André Breton son los ingredientes en los que se basa Bolaño para escribir el manifiesto infrarrealista, movimiento poético que por cierto recupera y recicla del artista chileno expulsado del grupo surrealista por Breton, Roberto Matta<sup>52</sup>. El elenco es variado y explosivo, y ha sido convocado en una actitud para nada anecdótica ni acomodada, sino despierta y combativa hasta sus últimas consecuencias, y hallar de ese modo la belleza, que no se aísla en sí y se contempla como tal, sino que se revela en el mismo mundo en que habitamos y somos, siendo nosotros la belleza, quizá breve o efímera, pero existencialmente eterna, como así se manifiesta en el final de *Amberes* con la escritura y de *Amuleto* con el canto.

Centrémonos ahora en los últimos fragmentos de su manifiesto para el grupo infrarrealista, concretamente los apartados que van del 15 al 22. Las imágenes y reivindicaciones se sitúan y nos sitúa al lector en una relación antitética entre el adentro con un afuera y la percepción estática del mundo con una dinámica. A partir de aquí, entramos en un juego que continuamente nos expulsa para volver a introducirnos en el mismo juego, en el que acaba definiéndose la frontera, y, en la frontera, como frontera, el ser fronterizo.

En el fragmento número 15, la voz reivindicativa del grupo se pregunta por el papel en Latinoamérica que desempeña la pintura y el teatro, concluyendo que es la misma ciudad la obra de arte, en movimiento y viva, la que debe ser contemplada. En el afuera dinámico, nos dice: «Más revelador y plástico es pararse en un parque demolido

---

<sup>52</sup> Así lo afirma Mónica Moreno y lo relata con más detalle Jaime Moreno Villarreal (referencias en Apartado electrónico de la bibliografía). También mencionado en Bolognese, *Pistas de un naufragio* (21), donde en nota a pie de página cita a María Teresa Cárdenas y Erwin Díaz, «Bolaño y sus circunstancias», *El Mercurio*, 2003.



por el smog y ver a la gente cruzar en grupos (que se comprimen y expanden) las avenidas, cuando tanto a los automovilistas como a los peatones les urge llegar a sus covachas, y es la hora en que los asesinos salen y las víctimas los siguen». Para el adentro estático, la voz grupal se pregunta por aquello que nos cuentan los pintores, a lo que se responde: «El vacío interesante, la forma y el color fijos, en el mejor de los casos la parodia del movimiento. Lienzos que sólo servirán de anuncios luminosos en las salas de los ingenieros y médicos que coleccionan. / El pintor se acomoda en una sociedad que cada día es más “pintor” que él mismo, y ahí es donde se encuentra desarmado y se inscribe de payaso». Mientras la voz infrarrealista trata de sacarnos afuera, a la intemperie –«Prueben a dejarlo todo diariamente», nos instará en el siguiente fragmento, haciendo referencia a los versos de André Breton–, el artista, sea éste pintor, escultor, arquitecto o poeta, se ha acomodado en la polis, la cual, en su mismo ser polis, en su propio movimiento de polis, de metrópolis, es más artista que aquel que se denomina como tal inmerso en esa polis que en sí es poética y por sí misma más poeta que el poeta instalado en ella como figura o parte funcional de su todo, del todo de la polis. En ese sentido, la poesía del poeta es el circo o teatro de ese poeta, en la carpa o arquitectura de la polis. Cuando el arte no comunica, en ese no comunicar, comunica el entorno. El cuadro, como obra, se generaliza como un *blow up*<sup>53</sup>, para quien contempla. En esa ampliación del cuadro, del encuadre, de la percepción de quien mira, el artista aparece como la víctima o cadáver de su propio arte, de su misma obra.

El pintor que se libera de sí mismo es en sí mismo pintor al ir marcando él sus parámetros y evitar así ser encuadrado en los parámetros perceptivos, y hasta preceptivos –el tú debes ser así o de tal manera–, de los otros, que necesitan sea el artista ubicado en tal o cual lugar o posición, como jarrón o florero. La forma de la polis enclaustra a la polis, acumulando en un fondo oscuro su contenido, los significados que no cesan de aparecer y mostrarse y que deben ser reubicados y barridos para una armonía prefigurada y concebida, que para nada es la armonía, sino que es forzada como tal, como debe ser

---

<sup>53</sup> Estamos haciendo referencia al cuento de Julio Cortázar *Las babas del diablo* y a su versión cinematográfica de Antonioni, *Blow up*.

según la armonía de una idea, que es, en su necesidad, absolutista, dogmática y decorativa. «Un cuadro X (...) en un salón es tan decorativo como los sillones de fierro del jardín burgués / ¿cuestión de retina?». En los dos últimos párrafos de este fragmento número 15 se nos alienta a un arte abierto, que es el arte en el que estamos todos, como una tribu, y no el arte que nos aísla, como el clasista o elitista. El arte es constante juego, diálogo, movimiento y comunicación. «El pintor deja el estudio y CUALQUIER *statu quo* y se mete de cabeza en la maravilla (...) una pintura (...) de extensiones físicas y espirituales ilimitadas».

Ante la reivindicación de un arte abierto, Bolaño establece uno de los conceptos que será fundamental en su obra, cuando en el fragmento número 16 alude directamente a la intemperie al decir «que los arquitectos dejen de construir escenarios hacia dentro y que abran las manos (o que las empuñen, depende el lugar) hacia **ese espacio** de afuera» (la negrita es del texto). En el fragmento 18 dirá que «las galaxias del amor están apareciendo en la palma de nuestras manos». En ese abrirse al espacio exterior hallamos la infraforma, que de otra manera quedaría oculta. Bolaño se sitúa ya desde el principio de su escribir literario en la intemperie, para, desde ella, contemplar la polis, donde él es también polis, pero desubicándose constantemente, tengamos aquí en cuenta los artefactos de Parra, como poeta que es, con el fin de así mejor ubicarse como polis en la polis, es decir, ser siempre un elemento activo de creación y construcción, abierto y combativo, no encerrado en sí, en su fortaleza, ni pasivo, para establecer, «por ejemplo, del acto cotidiano del sueño, puentes conscientes entre el hombre y sus creaciones, o la imposibilidad momentánea de éstas», como acaba diciendo en el fragmento 16 y que tanto recuerda a la metafísica de Macedonio Fernández basada en lo afectivo y el ensueño.

Es en este fragmento número 15 que comentábamos arriba, concretamente cuando dice: «es la hora en que los asesinos salen y las víctimas los siguen»<sup>54</sup>, donde

---

<sup>54</sup> Atención con la frase que encontramos en el cuento de Alfred Bester “El hombre Pi”, de la colección *El lado oscuro de la Tierra*, que dice: «¿No se buscan mutuamente asesino y

queda formulado inicialmente el acto monadológico en la obra de Bolaño, en el cual la víctima y el victimario están íntimamente, monadológicamente relacionados, como contemplamos en los personajes y voces que componen ese texto que genera otros textos en Bolaño. Si es la víctima la que sigue a su asesino es porque sueña con él y por tanto lo contiene y persigue, aunque el resultado del acto sea el contrario. Las relaciones humanas no son sólo de poder, sino que son aún más complejas al ser éstas monadológicas. Si contenemos el universo, como las mónadas, somos lo que destaca de ese universo, siéndolo todo al mismo tiempo; de ahí la convivencia al mismo nivel del nombre propio y los heterónimos: nombres distintos a mi yo, que son también mi yo. Otra formulación como la expresada en el *Manifiesto* la tenemos en su novela publicada póstumamente, *Los sinsabores del verdadero policía*, en la que leemos en el capítulo 12: «Poco después Amalfitano comenzó a sentirse vigilado. En otras épocas de su vida ya había experimentado esta sensación: la de la presa en el bosque que husmea al cazador» (69). En una de sus primeras publicaciones, *La pista de hielo*, ya nos encontrábamos con esta idea, al leer: «Si Montané e Hijos fue una tienda de cazadores es posible que haya atraído sobre mí un poco de la mala suerte de la que antes me vi libre... La sangre... El asesinato... El miedo de la víctima... Recuerdo un poema, hace tiempo... El asesino duerme mientras la víctima lo fotografía... ¿lo leí en algún libro o lo escribí yo mismo? (...) El asesino duerme mientras la víctima le toma fotografías, ¿qué os parece?» (33-34). En el imaginario de Bolaño hay una relación monadológica asesino-víctima, que conlleva en sí un acto monadológico, de tal modo que, así visto, vivimos siempre soñando con nuestro asesino y con nuestra víctima, relación igualmente existencial entre Adán y Eva, vinculada al pecado original y que analizaremos más adelante. Otras modalidades o variaciones de esta idea las hallamos, por ejemplo, en la parte llamada

---

víctima para cumplir sus pautas?» (64), como ejemplo de una teoría de la compensación en un orden fuera de nuestra razón o que nuestra razón no llega a captar; de ahí el carácter fronterizo, y extrahano (por estar más allá que acá), del hombre Pi. Este escritor estadounidense de ciencia-ficción es muy importante en Bolaño, pues da origen a su tan significativa *Universidad Desconocida*, como nos destacan y comentan Ignacio Echevarría y Bruno Montané en *Dossier Bolaño Poeta* (40), y también Gema Carolina Zorrilla Flores.

“San Roberto de Troya” del libro *La Universidad Desconocida*, donde leemos en un poema sin título: «De sillas, de atardeceres extra, / de pistolas que acarician / nuestros mejores amigos / está hecha la muerte» (100). Todos estamos contenidos en todos y por ello nuestros actos son todos los actos y no actos aislados. La distancia la provocamos nosotros cuando el mismo hecho de la distancia es un vínculo, es decir, que al ser el vínculo la distancia, la relación que se establece es por un vacío creado, lo cual es una relación, y una relación profunda y por ello sólida, aunque se viva como distancia, superficialmente como no relación, pero sintiéndose, y ésta es la realidad metafísica, como vacío. Al final, por azar, por el destino, es un amigo quien dispara o quien empuña la pistola que nos apunta, como en el hecho de que un amigo de infancia fuese el vigilante y captor durante el arresto de Bolaño en el Chile del 73. No estamos solos, sino que en mi decir te digo, esto es, en nuestro decir nos decimos. El silencio es también decir; es más, es un decir atronador, por ser o pretender ser lo que precisamente no es. «La muerte es un automóvil / con dos o tres amigos lejanos» (157), tenemos en la sección “Tu lejano corazón” del mismo libro. Este motivo lo hallamos asimismo en el accidente de coche que narra Daniel Grossman en el informe 21 de *Lds* (449 y ss.). El primer poema de esta sección decía: «No escuches las voces de los amigos muertos, Gaspar. / No escuches las voces de los desconocidos que murieron / En veloces atardeceres de ciudades extranjeras» (155). Los murmullos, como en la obra de Juan Rulfo, son también parte de uno mismo o nosotros parte de esos murmullos. La diferencia estriba en la relación que establezcamos con esos murmullos: un florero que contenga el cementerio de 2666 o la ética que nos haga trascender ese cementerio. Juan Preciado, personaje principal de la novela *Pedro Páramo*, termina siendo asimilado por ese cementerio o infierno que es Comala. También podría decirse, en este sentido monadológico, que es él quien crea ese cementerio del que luego será parte. En el segundo poema de “Nueve poemas” (322) encontramos el mismo motivo monadológico de calles, avenidas y carreteras como tumbas, que centrará la relación entre RB y LJ (el Pepito Tequila –Roberto Bolaño– y la

Lisa Underground –Lisa Johnson<sup>55</sup>– que aparecen en el *Manifiesto infrarrealista*, fragmentos 4 y 10), que plantea a su vez la relación monadológica entre Adán y Eva, lo cual veremos con Milton. En la entrada del “25 de enero” del diario de Madero, finalizando la novela de *Lds*, se nos informa que «según Lupe, Alberto ya sabe dónde estamos, en qué pensión vivimos, en qué coche viajamos y sólo espera el momento propicio para caernos por sorpresa» (592). Para acabar esta entrada del 25 de enero, comenta Madero la arquitectura del edificio al que se dirigen, «que produce en quien la observa una sensación de opresión. Una obra arquitectónica destinada a perdurar, dijo el director» de la escuela donde trabajó Cesárea Tinajero (Ibídem). La intuición de los personajes sobre una arquitectura de las cosas es monadológica. El círculo, su círculo, y hasta qué punto nuestro círculo, pues el lector también se halla dentro de ese coche, que

---

<sup>55</sup> No perdamos de vista los detalles o imágenes inquietantes que concurren en esta pareja. En el fragmento 10 ya comentado decía: «Pepito Tequila besa los pezones fosforescentes de Lisa Underground y la ve alejarse por una playa en donde brotan pirámides negras». Sabemos por Jaime Quezada de qué manera profunda caló en un adolescente Bolaño la lectura de *La región más transparente* de Fuentes. El título, como leemos en Bolognese, (*Pistas de un naufragio*, 219), procede del ensayo de Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac-1519*. La visión dulce y paradisíaca de Reyes se vuelve agresiva y sacrificial en Fuentes. Bolaño sabe jugar con esos elementos, como nos indica Bolognese citando *Amuleto* (*Pistas de un naufragio*, Ibídem), o como indicamos nosotros con la conversación que mantienen Ingeborg con Archimboldi sobre los aztecas en la quinta parte de *2666* (1041). En el mismo fragmento 10 del manifiesto aparecen «[l]as 99 flores abiertas como una cabeza abierta», las cuales hacen referencia, según Néstor Ponce (enlace en Apartado Electrónico de la bibliografía), a *Las venas abiertas de América Latina* de Galeano, pero que también hacen referencia a la gran importancia simbólica que la flor tiene en la *Visión de Anáhuac* (capítulo III, 28). La imagen del manifiesto juega baudelairianamente con la flor sin abrir y primigenia de Reyes. El centro estático, aunque puro y originario, de Reyes y Fuentes será dinamizado extáticamente en la *presentez* de las imágenes afectivas de Bolaño. En Bolaño hay que dar el giro a ese pasado, no volver a él. Volver y repetir indican un movimiento estático basado en un centro; dar el giro, uno éxtático, esto es, siguiendo a Kierkegaard, una repetición trascendente.

se crea, y, como vemos, de alguna manera también provocamos, o mejor, invocamos<sup>56</sup>, se va cerrando en una combinación que se nos escapa comprender como causal o casual, pero que en ella, sin embargo, actuamos y vivimos. Esta relación monadológica la encontramos asimismo en el fantástico poema “Junto al acantilado”, recogido en el poemario *Los perros románticos*, que nos sumerge en nuestro sueño, que son todas nuestras pesadillas, captadas pero no previstas en nuestra vigilia, seguramente olvidadas, consciente o inconscientemente, para quitarnos nuestras máscaras ante nuestro espejo,

Como cuando uno sueña que mata a una persona / que no acaba nunca de morir.  
/ O como aquel otro sueño: el del tipo que evita un atraco / o una violación y golpea al atracador / hasta arrojarlo al suelo y allí sigue golpeando / y una voz (¿pero qué voz?) le pregunta al atracador / cómo se llama / y el atracador dice tu nombre / y tú dejas de golpear y dices no puede ser, ése es mi / nombre, / y la voz (las voces) dicen que es una casualidad, / pero tú en el fondo nunca has creído en las casualidades. (2006, 65).

En esta situación, tan acorde a la atmósfera del cineasta David Lynch, por ejemplo en su película *Carretera perdida*, hallamos la total cercanía, la colisión, la fusión de lo que pensábamos distante y ajeno. Concluye el poema sentenciando, y reconociendo, revelando que: «Tú eres el atracador, el violador, el rufián inepto / que rueda por las calles inútiles del sueño. / Y entonces vuelves a los hoteles-coleópteros, a los / hoteles-araña, / a leer poesía junto al acantilado.» (66). Nosotros mismos somos ese acantilado desde el que nos contemplamos, en su borde, en su límite, o por el que caemos todas las noches en nuestros sueños, nuestro abismo. Sade no es ajeno a nosotros, tampoco un modelo moral, sino que Sade se manifiesta para que en él nos reconozcamos, no como un Sade, pero sí en el sadismo que conllevan nuestros actos, en nuestro hacer o no hacer, en nuestro decir o no decir, y así. En el siguiente poema del mismo poemario, titulado “Bólido”, se evidencia de nuevo ese expresar metafísico desde donde Bolaño escribe, cuando leemos: «El automóvil negro desaparece / en la curva del ser. (...)», y acaba:

---

<sup>56</sup> En el sentido del artículo de José López Martí, experto en Wittgenstein y en filosofía del lenguaje de la Universidad de Murcia, *Ser es Invocarse*.

«Ven, métete en mi cama. / Acariciémonos toda la noche / del ser y de su negro coche.» (67). Siguiendo esta idea monadológica, donde todo queda íntimamente interrelacionado, Auxilio Lacouture, en la novela *Amuleto*, en un momento de su monólogo interior, meditando sobre el florero que contiene todas las pesadillas, alerta de que «una corre peligros. Ésta es la pura verdad. Una corre riesgos y es juguete del destino hasta en los sitios más inverosímiles» (16).

Para concluir con otro ejemplo extrapolable a toda la obra de Bolaño, también en el cuento “Putas asesinas” apreciamos la misma relación monadológica, que es asimismo una relación paradisiaca y metafísica recordemos que la acción se desarrolla en una casa que es un castillo (Sade nuevamente), entre Adán y Eva, cuando increpa el victimario, la puta asesina, a su víctima, Max, que «tu rostro, que hasta hace poco sólo era capaz de expresar estupidez o rabia u odio, ahora se recompone y sabe expresar aquello que sólo es posible adivinar en el interior de un túnel, en donde confluyen y se mezclan el tiempo físico y el tiempo verbal» (126). En este viaje, que nos recuerda irremisiblemente al viaje que nos enseña y al que nos introduce Ernesto Sábato en su primera novela, *El túnel*, y en su segunda novela, *Sobre héroes y tumbas*, en la parte “Informe sobre ciegos”, pero que también nos recuerda a la ciencia ficción de Philip K. Dick, en general, y concretamente al mismo Bolaño, en “Mi vida en los tubos de supervivencia” incluido en su obra *La Universidad Desconocida*, experimentamos el proceso que nos hace cambiar interiormente, esto es, que nos transforma mediante o gracias a la visión a la que antes éramos ciegos o a la que no nos queríamos enfrentar. Se dice en el mismo parlamento a continuación: «Por momentos crees que estás solo, pero en el fondo sabes que no estás solo» (127). Juan Preciado, cuando es consciente de que no está solo, es cuando muere, pero ese morir físico al que estaba abocado, es su despertar metafísico, que implica o es llevado por un despertar ético del darse cuenta de qué es Comala y de quién es Pedro Páramo. El captor de Bolaño en el Chile del 73 fue, en el caso de Bolaño, también su salvador, y, entre ser una cosa y la otra, se produce en Bolaño una completa percepción existencial de todo el panorama en que vivimos, que es el infierno de nuestro abismo y nuestras pesadillas, entre el amor de la memoria y la frialdad mecánica y estratégica del olvido, cuando somos todos olvido que en la memoria permanece. Se dice más adelante:

Este castillo es tu montaña, que tendrás que escalar y conocer con todas tus fuerzas pues después ya no habrá nada, la montaña y su ascensión te costarán el precio más alto que tú puedas pagar. Piensa ahora en lo que dejas, en lo que pudiste dejar, en lo que debiste dejar y piensa también en el azar, que es el mayor criminal que jamás pisó la Tierra. Despójate del miedo y del arrepentimiento, Max, pues ya estás dentro del castillo y aquí sólo existe el movimiento que ineluctablemente te llevará a mis brazos (Ibídem).

El conocimiento lo hallamos mediante una mística del mal que nos revela como frontera cuando pensábamos que sólo éramos seres paradisiacos, que, por un error, nuestro pecado fundamental o fundacional, habíamos dejado de serlo, cuando la historia, o el mito, es más bien al contrario, pues nuestra plenitud no es volver al Paraíso, sino valorar el regalo, el presente de descubrimos como frontera, para que, en la frontera, siendo frontera, siendo por tanto también el mal, hallemos la plenitud que, como frontera, somos, pero no la plenitud sola que deseábamos ser, pues es, precisamente, en ese deseo en el que dejamos de ser frontera para ser Satán y de ese modo nos proyectemos ya no como paraíso, el que realmente somos, sino como 2666, que es el cementerio de ese paraíso y no otro. «¿Qué armas llevas, Max? Sólo tu soledad. Sabes que en algún lugar te estoy esperando. Sabes que yo también estoy desnuda» (Ibídem).

Esta desnudez en Bolaño es fundamental pues se trata de una desnudez metafísica. En ella la visión se hace intemperie, o sea, que el poeta desde su desnudez, su absoluta soledad, ve la realidad, la vive y siente en la intemperie como intemperie. De ahí parte la concepción o revelación monadológica del mundo –nosotros estamos solos pero no nuestros actos–, ya que el poeta frente al abismo, siendo su borde, inmediatez creadora del universo, en su voz contiene todas las voces, contiene el mundo que dice. Adán nombra el mundo; el poeta lo expresa pues tiene constantemente que evidenciarlo, esto es crearlo. Nuestro decir se esfuma, no lo que dice, expresa o transmite nuestro decir. Todos somos poetas porque tenemos que expresar el mundo viviendo en él. El mundo físico y metafísico confluyen; y es ahí donde se genera el ser político y el ser didáctico: en el compromiso de expresar el mundo como mundo y no como mi mundo, imposición ésta que aniquila. En ese compromiso ético se halla Bolaño como escritor; de ahí que



Bolaño sea plenamente político, didáctico, estético, espiritual<sup>57</sup> y poético siendo metafísico. Nuestro deseo es sin embargo en este sentido que decimos muy distinto, puesto que el paraíso lo concebimos como la plenitud de nuestro ser, de nuestro sentir, de nuestro vivir. Trasladamos ese deseo, como voluntad de poder, a un futuro incierto, pues no termina de llegar como lo anhelamos, o a un imaginario trascendental como si nuestro ser fuese sólo esa plenitud; plenitud, como decimos, ansiada. La búsqueda de la felicidad es la búsqueda de esa plenitud; una búsqueda basada en lo que no se tiene, o sea, una búsqueda fundamentada en el vacío. De ahí la insatisfacción; insatisfacción infinita pues la obtención de esa búsqueda es el vacío constante, que es el vacío que sentimos existencial y espiritualmente. Los crímenes de la cuarta parte de *2666* es la alegoría de ese vacío, como la caverna de Platón es la alegoría de otro vacío: el de las sombras que lo ocultan –tenemos que salir de la caverna para evitarlas y descubrir el verdadero ser, significado y sentido de las cosas–, en contraposición a la sombra en Bolaño que oculta, o no deja ver con facilidad, o no vemos directamente por nuestra ceguera, pero que contiene la plenitud, como simboliza el *Infra* de Gurevich, base de su manifiesto y por extensión de toda su obra. Siguiendo a Kierkegaard, la plenitud no se halla fuera de la caverna, sino en su interior, precisamente donde la oscuridad es absoluta.

Es la mística del mal, como defendemos, la que nos revela como el mal. Sade, Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire... Blake, *El paraíso perdido* de Milton. El mal nos descubre ya no como esa plenitud ansiada, sino como la frontera de esa plenitud, puesto que Dios lo es todo, no sólo esa plenitud. Nosotros debemos sentir y vivir en esa plenitud siendo frontera, pues somos el ser fronterizo; por tanto, nuestra plenitud debe ser hallada metafísicamente desde la frontera y no desde la plenitud, que es la plenitud de los ángeles o el Empíreo. Nosotros somos hijos de Satán, siéndolo todo Dios. Dios crea el Paraíso

---

<sup>57</sup> En este concepto incluiríamos lo religioso existencialmente hablando, para evitar las connotaciones de poder institucional y gregario de las religiones convencionales. Lo espiritual, por tanto, según Kierkegaard, filósofo que diferenciaba sabiamente entre cristianismo, como filosofía o sentir espiritual, y cristiandad, como dogma o discurso establecido. Nuevamente el binomio *intemperie-polis*.

tras la creación del Infierno. Somos esencialmente vacío hacia la plenitud; de ahí que lo creemos todo o todo lo aniquilemos. Satán no se encuentra aparte o en un aparte, sino que Satán es también Dios. El poeta maldito, como lo es también Bolaño, así nos lo revela con su poesía y su visión del mundo en el abismo o como abismo. Esa es la lucidez del loco, que presenciamos también en Nietzsche. En la frontera, el vacío es parte de nuestro ser. La plenitud sola que decíamos arriba es la del Empíreo, no la nuestra. Es por eso que el desierto, esto es la verdadera intemperie, desvela nuestra plenitud en el vacío o nuestro vacío en la plenitud. El desierto es un topos recurrente en toda tradición mística, es decir, en toda mística. El desierto es el protagonista de *El paraíso recobrado* de Milton. En nuestra concienciación psicológica y metafísica de ser frontera tenemos la opción de hallar nuestra felicidad. Kierkegaard habla del dolor, el sufrimiento y la enfermedad como los estados en los que podemos hallar la verdadera felicidad<sup>58</sup>, esa que nos satisfaga existencialmente. También Oscar Wilde llega a esa conclusión existencial. Asimismo Bolaño plantea su literatura, que es política, didáctica, ética y por tanto metafísica desde el horror, para que en él hallemos el verdadero viaje edificante de nuestro vivir en el mundo, siendo metafísicamente la frontera de ese mundo que es el universo y es el abismo.

En el poema “Los perros románticos”, dice la voz poética que « [e]n aquel tiempo yo tenía veinte años / y estaba loco. / Había perdido un país / pero había ganado un sueño. / Y si tenía ese sueño / lo demás no importaba. / Ni trabajar ni rezar / ni estudiar en la madrugada / junto a los perros románticos. / Y el sueño vivía en el vacío de mi espíritu.» (1994, 49). En este poema podemos reconocer la ideas expresadas arriba, pues el sueño que Bolaño descubre durante su juventud es la plenitud, su plenitud, en el vacío que se produce y queda del impasible transcurrir del tiempo y de las cosas que le rodean, esto es la realidad fuera de ese sueño. Ese sueño es un regalo de la vida, lo que le da cambiar de un país a otro, y que gracias a la locura la voz poética es capaz de reconocer y valorar, que es de lo que trata en última instancia este poema. No es pues la nostalgia de un tiempo

---

<sup>58</sup> Muy interesante la reflexión que hace de la felicidad Isidoro Reguera en su libro *El feliz absurdo de la ética*.

perdido, o el deseo de recuperar ese tiempo perdido, para nada un canto melancólico propio de un romanticismo trasnochado, sino que es sencillamente el reconocimiento de la plenitud en el vacío y del vacío en la plenitud. La visión y la vivencia de su sueño es la opción del poeta de existir en la plenitud de la frontera; y sólo puede conseguirlo siendo igualmente consciente del vacío que es también su vida. El valor<sup>59</sup> es una obsesión llena de matices en el pensamiento de Bolaño, ya que el romanticismo en Bolaño es místico. El perro romántico es la experiencia y vivencia extática, o más bien el vivir extáticamente nuestra vida gracias al sueño que nos ubica en la plenitud de la frontera, desde el cual y por el cual somos capaces de percibir lúcidamente y lúdicamente el horror y el abismo<sup>60</sup>. Por eso la figura del loco es fundamental en Bolaño. Esa mirada del loco desvela nuestra plenitud y nuestro vacío: desvela por tanto metafísicamente el ser fronterizo que somos, pues no somos ni Dios ni Satán, siendo los dos y siéndolo todo Dios. En el dolor, el sufrimiento, la desesperación y la enfermedad, esto es en el estudiar, el trabajar, el rezar y la pérdida que se hacen mención en los versos citados, la voz poética evoca el encuentro con su plenitud. Sigue diciendo más adelante que

[y] a veces me volvía dentro de mí / y visitaba el sueño: estatua eternizada / en pensamientos líquidos, / un gusano blanco retorciéndose / en el amor. / Un amor desbocado. / Un sueño dentro de otro sueño. / Y la pesadilla me decía: crecerás. / Dejarás atrás las imágenes del dolor y del laberinto / y olvidarás. / Pero en aquel tiempo crecer hubiera sido un crimen. / Estoy aquí, dije, con los perros románticos / y aquí me voy a quedar. (Ibídem).

Ante la advertencia bíblica –el uso del futuro: no matarás, amarás a... –, la voz poética elige su plenitud interior desde la frontera. Las imágenes fronterizas entre lo fijo y lo movedizo, lo aniquilador y lo creador metaforizan el encuentro de la plenitud en una

---

<sup>59</sup> Recomendamos el comentario que dedica a este tema Franklin Rodríguez, en el capítulo I, titulado “La Poética del Valor”, de su ensayo *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*, donde lo relacionará con la ética nicomaquea de Aristóteles.

<sup>60</sup> En el malditismo de Bolaño hallamos el amor para reconocer el vacío. En el malditismo de *Los Bandidos* de Schiller hallamos el vacío para reconocer el amor.

plenitud que no cesa de difuminarse y desvanecerse en el vacío que es el olvido, y la nada del nada permanece. La plenitud se nos resvala de las manos y del pensamiento y sin embargo siempre, de alguna manera, de alguna forma está ahí: *estatua eternizada en pensamientos líquidos, gusano blanco retorciéndose en el amor, un sueño dentro de otro sueño*. Con Bolaño estamos siempre en el abismo, lo cual, con él, nos confiere como lectores una mirada salvaje de nosotros mismos, para que, al concebarnos en el abismo, hallemos nuestra plenitud como frontera. La fuerza romántica en Bolaño, que es una fuerza maldita, desbocada, pues le saca y nos saca de la polis a la intemperie, es la lucidez que nos aporta esa mirada salvaje. *Un amor desbocado*, pleno, extático. Vivir en el delirio, dirá Papeasquiario. En la mística del mal hallamos nuestra plenitud creadora o en nuestra plenitud, como el ser fronterizo que somos, aniquilamos. Éste es, como venimos diciendo, el caso de Carlos Wieder.

Ante tal estado afectivo de lucidez interior, el olvido es un *crimen* metafísico, con su consiguiente espectáculo y paisaje del horror físico. La voz poética elige, y nos elige quedarnos con el reconocimiento de nuestro sueño, con el fin de que en él permanezcamos, viviendo existencialmente en nuestra intensidad, la cual calibre y afine nuestra intensificación: único modo de crear nuestra polis desde la intemperie. Con este análisis del poema “Los perros románticos” queda probada la dimensión metafísica a la que nos referíamos más arriba.

Muy interesante el fragmento número 17 del manifiesto infrarrealista cuando dice que «la verdadera imaginación es aquella que dinamita, elucida, inyecta microbios esmeraldas en otras imaginaciones». 2666 es también ese *microbio esmeralda* que inquieta y perturba nuestra imaginación activándola y poniéndola en acción. Bolaño es fiel a sus lecturas y comprobamos cómo el artefacto de Parra abarca los trabajos literarios que componen su obra, desde su concepción activa, combativa y a contracorriente en el pensamiento y las ideas, para que éstas no se amuermen en un monólogo convincente, sino que brillen y actúen, bien dispuestas en un constante diálogo, «convulsivamente», como denuncia sin más ambages en el fragmento 14 del manifiesto. En ese sentido los infrarrealistas atacaban a Octavio Paz en sus recitales, para despertar la conciencia

mexicana y latinoamericana y no se acomodara ésta en sus cúspides culturales ya asentadas como verdaderas o deslumbrantes. Traigamos de nuevo a colación el artefacto de Parra sobre Einstein<sup>61</sup> con el fin de ilustrar esta actitud subversiva, esencialmente poética e incansablemente creadora. «Cuánta luz... cuánta blancura...» gritaban a Paz para boicotear sus actos<sup>62</sup>. Sigue el fragmento 17 diciendo que «en poesía y en lo que sea, la entrada en materia tiene que ser **ya** la entrada en aventura» (la negrita es del texto), esto es, la motivada por el instante poético, que marca el movimiento de lo que es, cuando deja de serlo, pues en el constante cambio, en el mismo cambio, hay algo que no cambia y se resiste a ser percibido, pues el mismo cambio lo oculta, y, sin embargo, eso que no percibimos tal cual, lo declamamos, intuitivamente, instintivamente, generando en nosotros mismos la poesía que nos hace resurgir en ese instante que, sin estar oculto, lo escondemos o se nos escapa o nos distanciamos de él olvidando la causa de su aparecer o sin preguntarnos ni siquiera por ella. Por tanto, es necesario «crear las herramientas para la subversión cotidiana. Las estaciones subjetivas del ser humano, con sus bellos árboles gigantescos y obscenos, como laboratorios de experimentación. Fijar, entrever situaciones paralelas y tan desgarradoras como un gran arañazo en el pecho, en el rostro». En el fragmento 1 decía: «escritores soviéticos de ciencia ficción arañándose el rostro a medianoche». El arañazo es asimismo el mirarse al espejo, para entrever el más allá, que es el más acá que no nos atrevemos a ver o que directamente desconocemos o no reconocemos. Nos rebelamos contra nosotros mismos para liberarnos de nuestras propias ataduras que nos impiden ver y vivir poéticamente. Este pensarse, pensarnos y pensar el

---

<sup>61</sup> <<El mundo es lo que es / Y no lo que un hijo de puta llamado Einstein / dice que es>> (2006, 356).

<sup>62</sup> Anécdota referida en *Letras.s5.com*, “Déjenlo todo nuevamente”: *apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano*, de Andrea Cobas Carral, Universidad de Buenos Aires. Éste, y más ejemplos de este tipo, sobre la actitud rebelde y contestataria del grupo, en *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron “Los detectives salvajes”* de Monserrat Madariaga Caro. Las referencias de estos artículos se especifican en la bibliografía como apartado electrónico en el primer caso, como estudio sobre Roberto Bolaño en el segundo.

mundo abre a Bolaño todas las posibilidades epistemológicas con las que desplegarse existencialmente y poder vivir o sobrevivir con y por la literatura. Aunque su discursar sea literario, su búsqueda abarcará todos los campos del pensamiento, que asimilará y volcará en sus obras, como un puzzle que desvele la vida en toda su complejidad. «Analogía sin fin de los gestos. Son tantos que cuando aparecen los nuevos ni nos damos cuenta, aunque los estamos haciendo / mirando frente a un espejo. Noches de tormenta. La percepción se abre mediante una ética-estética llevada hasta lo último». Ésta es sin duda la idea capital que dota de un carácter peculiar a la obra de Bolaño, un carácter metafísico, a sus historias y personajes, y a los temas que obsesivamente dilucida mediante la observación atenta de las cosas y sus fenómenos. Esa ética-estética llevada hasta lo último es la novela *2666*<sup>63</sup>, precedida por todas las publicaciones en las que Bolaño ha sabido mostrar los aspectos de un mundo que necesitaba ser expresado, hasta sus últimas consecuencias, pues por medio del compromiso ético es la única manera de trascender los límites que no nos definen, sino que nos limitan, mostrando los otros, esto es los del ser fronterizo. Es pues desde la ética desde donde la estética se convierte en un arma existencial y no en una torre de marfil estática e inamovible por su ser torre o por su deseo de ser torre ante lo otro, que sin duda es lo que le ha hecho ser torre. «Quemen sus porquerías y empiecen a amar hasta que lleguen a los poemas incalculables», dice en el fragmento 18, alentando a esa trascendencia continua que es la vida y el vivir, y, en él, de ese modo, el arte. «No queremos pinturas cinéticas, sino enormes atardeceres cinéticos». Lo estanco frente a lo dinámico se dinamiza en un discurso que nos impulsa al exterior que nos libere de nuestros ropajes o realidad simulada –«Realidad múltiple, nos mareas!» (fragmento 6)–, a esa intemperie metafísica que enciende la vida en su vivir. La vida no es la representación de la vida, sino que la vida vive en su

---

<sup>63</sup> Nos referimos a la novela en sí, con todo lo que implica su título, pero también aludimos a los pasajes que la componen, que hemos ido comentando y que analizaremos convenientemente en su momento. Recordemos como buen ejemplo de este fragmento 17 del manifiesto la escena en que Rosa Amalfitano percibe o cree entrever en Charly Cruz el vacío que representa el mal absoluto (422), un instante poético éste que nos desvela de nuevo en Bolaño una mística del mal.

representación, en cuanto la representación se impulsa desde un afuera o apunta hacia un afuera, que irremisiblemente genera el adentro. Pero si el adentro permanece en el adentro, el afuera queda expulsado, y, en su distancia, cuando no hay nunca tal distancia, el adentro cae con todo su peso, como una torre de marfil intocable y decorativa, que además se impone como el arte, siendo asimismo intrascendente en su mera exhibición sin compromisos. Hay sin embargo siempre en Bolaño una tensión fronteriza en sus imágenes, como en «ardillas de fuego saltando por árboles de fuego» o «una apuesta para ver quién pestañea primero, entre el nervio y la pastilla somnífica», que son las metáforas con las que da fin al fragmento 18 y el tipo de imagen que genera su creación literaria y visión poética del mundo.

«El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose», nos dice a continuación en el fragmento 19, pues el ser es en su plenitud en ese abandonarse en que la vida se muestra; pero se muestra en la lucha, ya que abandonarse es nuestro combate más duro, el que más tememos realizar: un acto de fe, un salto al vacío, como ocurre con Abraham, según nos cuenta Kierkegaard en su obra *Temor y Temblor*. «Las galaxias del amor están apareciendo en la palma de nuestras manos», del fragmento 18, comentamos anteriormete que aludía a las manos que se abren «hacia **ese espacio** de afuera» (la negrita es del texto) del fragmento 16, y que nos lleva a esa otra mano de Wittgenstein, de su obra *Sobre la certeza*, en la que se basa Bolaño para preguntarse si esta mano es una mano o no es una mano, en “Ocho segundos con Nicanor Parra”, ensayo recogido en el volumen *Entre paréntesis*. Es de esta manera pues como coseguimos salirnos de un orden, para pensar ese otro orden, un orden inasible, imperceptible e inefable, como sabe Wittgenstein, pero que se muestra. En ese mostrarse la vida, el poeta adquiere la visión que evoca sin miedo a equivocarse, porque la vive aunque no la diga, pues en su decir la vive, la sufre, en su decir se expresa, o mejor, no lo dice, sino que en su decir se muestra.

Lo que en la cifra 2666 hay no se dice, sino que en 2666 se muestra. De ahí que Bolaño sea metafísico por su modo de concebir o de concebirse en la poesía, haciendo de ella desde sus primeros textos lo que siempre ha sido, o sea, la esencia de todas las cosas. «Fusión y explosión de dos orillas: la creación como un grafiti resuelto y abierto

por un niño loco», continuará en el fragmento 20. Tengamos aquí en cuenta el primer capítulo de *Así habló Zaratustra*, llamado “De las tres transformaciones”, de las cuales la última es la del niño, es decir, la inocencia y el olvido que es un nuevo comienzo, «un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí» (55), puesto que el ser es un ser constante, un constante volver a ser, volver a empezar, y ser principio continuamente, no en el bucle, sino en el renacer que es el mostrarse. En el fragmento número 9 afirmaba Bolaño, muy a colación en esto que decimos, que «la entrada en materia es ya la **entrada en aventura**: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes» (la negrita es del texto), como vemos verbigracia en Belano, Lima y Archiboldi, donde sus vidas no son nunca un fin, sino siempre un principio; de ahí precisamente el final de *Lds y 2666*. Continúa Zaratustra diciendo que «para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora *su* voluntad, el retirado del mundo conquista ahora *su* mundo» (Ibídem), que es aquel que se muestra en su decir, cuando su decir es desde la intemperie, una intemperie en la que se revela, en la *fusión y explosión de dos orillas*, el ser fronterizo, que de otra manera no podría ser percibido, pues en la polis no hay frontera, y, la que hay, está fuera y es conflictiva, como conflictivo para la polis es el mal. «Visiones livianas como cadáveres. Little boys tasajeando de besos a diciembre» serán las imágenes con las que Bolaño concluya el fragmento 20, y que remiten a un decir que nada transmite, y que se queda en un mero tráfico de palabras o un uso vacuo de las mismas, en la imagen primera, a un decir que en su propio decir muestra el mundo desde su inicio, es decir, desde su ser, en la segunda imagen, con alusión a la bomba atómica, Little boy, que cercenó Hiroshima, con cuyo uso o bombardeo *tasajea a besos diciembre* para abrir cortando y troceando un constante nuevo empezar o mostrar lo que la realidad oculta.

En el estudio en tres partes de José López Martí, llamado *El mundo como destrucción de la realidad*, el ser es la «verdadera ultimidad de las cosas» (*Posdata*, 69), y por tanto «no aparece como realidad, sino como destrucción de la realidad» (Ibídem), como hemos visto que es asimismo el efecto del artefacto de Parra, mientras que la realidad, al ser «cambiante y convencional, no representa la ultimidad de las cosas» (Ibídem), es decir, «no muestra el ser, antes bien [dice López Martí] lo simula» (Ibídem).



La destrucción es pues el mundo, esto es, «ocurrir donde se patentiza esa ultimidad» (Ibídem), lo cual quiere decir «transformación y superación de lo sensible». Entonces, «la realidad ostensible [la de los sentidos] no es mundo; el mundo es destrucción de la realidad, y, por consiguiente, transformación y superación de lo sensible» (Ibídem).

«La destrucción de la realidad es el lenguaje» (Ibídem), afirma López Martí, pues el lenguaje es el «espontáneo acaecer de significaciones y sentidos» (Ibídem). El mundo es el lenguaje y el semblante originario del ser. La literatura es por ello «manifestación pura de significaciones y sentidos» (Ibídem). «Así como el locus del ser simulado aparece como realidad, así el locus del ser manifestado aparece como destrucción de la realidad» (Ibídem), como ocurría igualmente en el momento en que Rosa Amalfitano percibía el vacío en los ojos de Charly Cruz, que para el lector se muestra como tal, siendo dicho como lenguaje literario, y, precisamente por se literario se muestra revelador de ese vacío que de otra manera se escaparía a nuestro modo de percibir la realidad. «La literatura, en consecuencia, no representa ni figura el mundo, sino que lo explicita; en última instancia es el mundo mismo» (López Martí, *Posdata*, 69). «En el arte literario, y en todo arte, la realidad se muestra destruida, y lo ostensible, superado» (Ibídem), ya que «el ente ostensible cumple el destino de mediar para que se produzca la aparición no ostensible; la realidad destruida del primero, se revela como ser del segundo» (70).

«Para ser, [concluye López Martí en la primera parte del estudio] el ser necesita decir; su advenimiento no tiene otra vía que la matriz de hablar» (70); y con ello comienza la segunda parte planteando que «si, para ser, el ser necesita decir, la literatura es vida, y la vida, literatura» (Ibídem), base fundamental en la que Bolaño vive y escribe su obra, es decir, que crea la obra que vive. Sigue José López Martí haciendo una distinción entre el decir y el hablar, puesto que a veces hablamos sin decir, sin transmitir nada o, en la aparente cordialidad de un saludo, es por el tono o el gesto por lo que captamos un distanciamiento en la intención, que puede ser hasta ofensivo, y esto ya es muy diferente a la cordialidad que inicialmente se nos daba con el saludo. Recordemos a este respecto el fragmento 17 ya comentado, cuando decía: «analogía sin fin de los

gestos. Son tantos que cuando aparecen los nuevos ni nos damos cuenta, aunque los estamos haciendo / mirando frente a un espejo. Noches de tormenta. La percepción se abre mediante una ética-estética llevada hasta lo último». El decir es lo que se muestra, es el entrever en los gestos. Bolaño busca explicitar el mundo destruyendo la realidad que lo simula, percatarse de los gestos del decir que se nos escapan o se disfrazan en el hablar. En *noches de tormenta*, la tormenta es el ver en la oscuridad, la fricción del querer ver entre las nubes negras los truenos y relámpagos, rayos y lluvia. La literatura es metafísica porque muestra el decir del autor en el decir de sus narraciones, voces y personajes. En su decir se muestran por tanto sus límites y limitaciones, explicitando su ser, lo cual capta el lector y en él despierta e ilumina, es decir, esos rayos, truenos, relámpagos y lluvia entre las nubes negras.

El ser humano vive en su simulación, por eso no se ve, o, lo que es lo mismo, ve lo que desea ver, y necesita del otro y de lo otro, del espejo, para hacerlo, es decir, para contemplarse tal cual sí es. Es en ese momento cuando reímos, lloramos o se nos cambia el rostro. Se pregunta López Martí ya en la tercera parte de su investigación filosófica: «¿qué realidad destruye este lenguaje de nuestro discurso? Destruye la realidad en cuanto concepto, o sea, el concepto de realidad» (*Posdata*, 71). Si fuésemos lenguaje científico, donde el término que se propone es la realidad y no otra, como concluye López Martí, no existiría la literatura ni el arte. «Lo que denominamos mirar el mundo y verlo, es parte de ese reconocerse [nos muestra como mundo la forma del mundo] que es el ser en el discurso filosófico» (Ibídem).

En el fragmento 21 de Bolaño se dice que «la muerte del cisne, el último canto del cisne, el último canto del cisne negro, NO ESTÁN en el Bolshoi sino en el dolor y la belleza insoportables de las calles». En el afuera se ubica la vida y en el mismo decir de Bolaño somos trasladados a la intemperie metafísica, a esa ultimidad de las cosas que decía López Martí, donde la realidad ya no simula, sino que es destruída en su mostrarse. Símbolos del modernismo como el canto del cisne o la torre de marfil son desubicados y reubicados en un afuera que los saca de su estado decorativo, de su convencionalidad, para ser resemantizados en el fluir natural de las calles de una ciudad, no por cambiar de

muda o de piel o de máscara o disfraz, sino para sentirse en su decir y en él mostrarse. Este decir es el que acompañará toda la vida a Bolaño, porque Bolaño, trascendiendo sus etapas de la vida por su ética, nunca se olvidó de su decir –«que la amnesia nunca nos bese en la boca. Que nunca nos bese»–, hasta el punto de haber escrito ya en su *Manifiesto infrarrealista* su 2666 – «un arcoíris que principia en un cine de mala muerte y que termina en una fábrica en huelga» (fragmento 21), «mirando largamente los cementerios-que-se-expanden» (fragmento 10)–, siendo así la obra de Bolaño de una gran riqueza literaria, desde una gran profundidad metafísica, confluyendo ambos estados, el literario y el metafísico, en el mismo. Bolaño crea puentes metafísicos en la intemperie y de la intemperie, haciendo frente al olvido, a la seducción del olvido, y su consiguiente ensombrecimiento de la poesía. «Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando» (fragmento 21), pues un orden que no es el orden acaba imponiéndose, haciendo de nuestra utopía, orden de órdenes, nuestra propia pesadilla. *Quién nos liberará de nuestro liberadores*, se preguntaba con su artefacto Parra, *¿quiere usted la salvación de México? ¿quiere que Cristo sea nuestro rey?*, se pregunta Bolaño con Lowry al inicio de *Lds*, a lo que respondía con un sencillo *no*. «Un pobre vaquero solitario que regresa a su casa, que es la maravilla», casa que en este caso es también la ventana que se desvanece como en el final de *Lds*, un vaquero como un Ulises metafísico.

«Hacer aparecer nuevas sensaciones –Subvertir la cotidianeidad» (fragmento 22), será el modo que tenga el poeta de producir el despertar. «Si el poeta está inmiscuido, el lector tendrá que inmiscuirse. / “**libros eróticos sin ortografía**”» (fragmento 9), pues en el compromiso reside la libertad, la intemperie y ese otro orden que se muestra; y es por esa libertad como somos estimulados íntima y existencialmente los lectores de Bolaño para acceder y situarnos a la intemperie de nuestro ser.

**DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE / LÁNCESE A LOS CAMINOS**

#### 4.3.2.- Primeros poemas y su relación con Papasquiario.

Es nuestra intención ahora dar cuenta de la íntima relación que se establece entre Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiario, y de la influencia que hubo entrambos. Su amistad fue de lo más creativa, al surgir de ella un movimiento poético formulado como infrarrealista, además de enriquecer mutuamente un universo poético inconmensurable y esencialmente vitalista.

Los poemas a analizar y comparar son los reunidos en la antología publicada en 1979 y que llamaron *Muchachos desnudos en el arcoíris de fuego*<sup>64</sup>, y aquellos que Mario publicara bajo el título de *Aullido de cisne*. En estos textos de uno y de otro hallaremos una concepción metafísica de la poesía, que es la vida en acción, como el siendo en que se fundamenta nuestra existencia.

En ambos hay un componente político fundamental, que se desliza a una visión metafísica del mundo, no para evitar o alejarse de lo político, sino precisamente para potenciarlo. La metafísica, de hecho, no se aleja o distancia de lo político, sino que es esencialmente lo político. Cuanto más política se hace la poesía, se hace al mismo tiempo menos poesía, como en Neruda; cuanto más metafísica se hace la poesía, al mismo tiempo se hace más política, como en Celaya, como en José Hierro. La nota final biográfica de Bolaño en la antología de *Muchachos* nos informa de que tiene ya un libro publicado, *Reinventar el amor*, y otro por publicar, *Visión pornográfica del capitalismo*. El ámbito externo e interno, social e íntimo de la persona se fusionan, o mejor, se encuentran fusionados en poetas como Papasquiario y Bolaño. De Mario Santiago tenemos el conocido poema *Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger*<sup>65</sup>. El juego entre lo político y lo filosófico es en ellos constante, es en ellos metafísico. El amor y la revolución son indisociables. El amor es peligrosamente

---

<sup>64</sup> A partir de ahora, para acortar, *Muchachos*.

<sup>65</sup> Nos referiremos a este poema, para abreviar, como “Consejos”.

revolucionario y la revolución es existencialmente amorosa. De ahí las lecturas de Roberto y Mario, que van de San Juan de la Cruz a Trotski, de Breton a la Generación beat, y que además acabarán siendo sus componentes poéticos. En sus gustos y fuentes vemos claramente la actitud, procedencia y surgimiento del infrarrealismo como movimiento poético y sus poemas escritos o manifestados en intervenciones públicas. Ambos van siempre más allá, para transformar intensamente el más acá, como en el amor y la revolución. Un acto artístico es por tanto en ellos un acto ético por medio de lo político. Cuando separamos estos estados metafísicos de lo ético, lo religioso, lo estético y lo político, y los categorizamos en espacios estándar de la razón, para civilizarlos, estamos en las puertas de la barbarie que no acaba con ella, sino que, como decía Lukács, la refina, y por tanto la esconde en máscaras civilizadas de lo ético, lo religioso, lo estético y lo político, con el fin de que sigamos un sólo orden, que es el establecido y a la postre el que se impone culturalmente como lo correcto. El poeta desde la intemperie rompe con ese orden porque en él percibe el vacío que nos vacía y, a la postre, aniquila. Bolaño dice de reinventar el amor. Bolaño nos ofrece una visión desnuda, una versión pornográfica del capitalismo a lo largo y ancho de toda su obra<sup>66</sup>, para que nunca nos detengamos y para que sepamos ver de nuestras más hermosas obras su más terrible corrupción mecanicista. Papasquiaro nos muestra el *Aullido de cisne*, no para que nos embelesemos con las formas preciosistas de un modernismo que cada vez ocultaba más

---

<sup>66</sup> Concretamente en la novela *2666* cuando, en la primera parte de los críticos, Morini viaja a Londres.

Allí vivirá dos momentos significativos, que no acabará de entender. En el primero de ellos, se le acerca un vagabundo, escena que tanto nos recuerda a la obra de teatro *Historia del Zoo* de Edward Albee, para contarle la historia de las tazas con leyenda feliz, que, al cambiar en un detalle, es decir, modernizarlas con dibujo y color, lo hicieron enloquecer (71-74); o, cuando más adelante, en un segundo momento Norton y Morini hablan en una zona residencial y comercial que antes era un área proletaria. Pensando en la transformación, <<una boutique pequeña equivalía en metros cuadrados, calculó Morini, a cuatro casas de obreros. El restaurante, a doce o dieciséis>> (75). Las transformaciones de una época son los signos y los síntomas de esa época; de ahí la necesidad de una visión pornográfica de la misma, para así ser evidenciada su semiosfera.

a la propia poesía, sino para que nos encendamos con los aullidos de Allen Ginsberg y el vitalismo generacional de los beatniks. La obra de Bolaño y Papasquiaro es un despliegue fantástico de esta visión existencial de la vida generada sólo por la poesía; y, cuando la política se separa de la poesía, es cuando empieza a extenderse el cementerio de nuestra civilización. Sólo desde la metafísica, Papasquiaro y Bolaño consiguen aunar nuevamente la política y la poesía, es decir, hacer política desde la poesía, en una constante revolución en la sombra, que es la necesaria revolución existencial que todo ser humano tiene que hacer en su vida, precisamente para no perecer, como decía César Vallejo, en vida, y, por no hacerla, convertir nuestros sueños en máquinas ideológicas o simplemente administrativas de aniquilación sistematizada.

En los poemas de Bolaño antologizados en *Muchachos* apreciamos la base poética que sustentará o dará sentido a toda su obra y que ya vimos en su manifiesto infrarrealista. Así el viaje, el amor, la revolución, la visión microscópica o submarina, el acto monadológico y la heterotopía, lo generacional, la concepción ética de la estética, la intemperie metafísica, el artefacto, el camino, lo onírico utópico-distópico, la enfermedad, el existencialismo de Kierkegaard y Dostoyevski, lo político como una relación íntima con la realidad social y espacio-temporal, la aventura, y lo místico.

Bolaño se adentra con la literatura fantástica y de ciencia ficción en una visión metafísica del mundo, donde el espacio y el tiempo son todos los espacios y todos los tiempos en un mismo movimiento íntimo que se despliega ante nuestros ojos o en nuestros sueños. La aventura es pues un volver a empezar que colisiona constantemente con estados impuestos de percepción estática en un orden de cosas dadas. La corriente vital, en este sentido, se canaliza en compartimentos estancos, como una necesidad de dominar el mundo físico desde ese orden de cosas. Desde la metafísica, todos los elementos, el espacio y el tiempo, entran nuevamente en juego: en el juego que siempre están. Somos pues creadores de tiempos y espacios, y es en esa creación donde la literatura nos muestra tal cual somos, desde nuestros límites y nuestras limitaciones. En nuestros límites somos el ser fronterizo; somos pues el límite. En nuestras limitaciones nos anulamos como límite, y nos salimos de la frontera, nos salimos de nuestro ser

frontera para ser otra cosa fuera de la frontera, esto es, ser un espacio que rechaza la frontera para ser ese espacio y dejar de ser frontera. La frontera, de hecho, acaba siendo el peligro de ese espacio, y, por tanto, termina siendo el espacio que debemos fortificar, defender o ampliar invadiendo otros espacios, pero siempre fuera de la frontera. La frontera es finalmente un territorio de nadie que separa dos espacios. Metafísicamente hemos sido expulsados de nuestro ser frontera por nosotros mismos para ser espacio que teme ser invadido y que por ello debe invadir o no moverse del sitio. El espacio, como el tiempo, es una creación que hemos inventado para dominar el tiempo y el espacio, y, al final, esa creación nos ha dominado a nosotros ensombreciéndonos y anulándonos existencialmente. La poesía nos salva; nos saca del espacio y del tiempo para ser frontera de todos los espacios y todos los tiempos, pero metafísicamente existencia en su puro estallido de vida sin tiempo ni espacio, siéndolo todo, siendo todo en mi coordenada del yo<sup>67</sup>.

Bolaño escribe en su ensayo “Tiziano retrata a un hombre enfermo”, del libro *Entre paréntesis*, un tratado metafísico y un poema. En el planteamiento inicial nos hace salir de nuestro espacio para lanzarnos luego en la conclusión a la intemperie. Bolaño nos introduce en el rostro del joven del cuadro, y en su mirada. Allí, nuestras coordenadas espacio-temporales desaparecen y aparecen nuestras coordenadas desde una visión metafísica de las cosas. Durante la lectura, somos el ser fronterizo. Por ejemplo, la autoría del cuadro es de Tiziano, pero los críticos no se han puesto de acuerdo aún; si bien lo importante o significativo es que <<el rostro del joven es hermoso y profundamente pensativo. Mira la ventana, si es que la mira, pero probablemente lo que ve sólo está

---

<sup>67</sup> A este respecto, atención a lo que dice Kierkegaard: <<El hombre es espíritu (...) El espíritu es el yo (...) El yo es una relación que se relaciona consigo misma (...) El yo no es la relación, sino el hecho de que la relación se relacione consigo misma. El hombre es una síntesis de infinitud y finitud, de lo temporal y lo eterno, de libertad y necesidad, en una palabra: es una síntesis (...) el yo del hombre: una relación que se relaciona consigo misma y que en tanto se relaciona consigo misma, está relacionándose a un otro>> (Citado de *Krankheit zum Tode* por Jarauta, 1975, 9-10)

sucedido en el interior de su cabeza. No se trata, sin embargo, de una huida>> (220). El espacio ya ha cambiado. Ahora toca cambiar el tiempo; así que, atendiendo a su rostro, y a su mirada, <<se diría, por otra parte, que tiene ante sí todo el tiempo del mundo. Con esto no quiero decir que el joven piensa que es inmortal. Bien al contrario. El joven sabe que la vida se renueva y que el arte de la renovación es, a menudo, la muerte>> (Ibídem). Una vez trastocadas las coordenadas del espacio y del tiempo, llega la conclusión que nos desbarata nuestra realidad para mostrarnos el mundo, que es el rostro de ese joven intemporal, que en su mirada nos hace asimismo intemporales. Bolaño abre las puertas de nuestra polis a la intemperie cuando afirma que

su rostro denota inteligencia y en sus ojos y en sus labios es perceptible un ligero rictus de tristeza o tal vez, más que de tristeza, de desgana, lo que no desdice que en determinado momento se sienta dueño de todo el tiempo del mundo, porque si bien es cierto que el hombre es una criatura del tiempo, conjeturalmente (o artísticamente, si me lo permitís) el tiempo también es una criatura del hombre (Ibídem).

En ese momento dejamos de ser nosotros para ser el joven enfermo; y es ese el momento en que Bolaño aprovecha para activar su artefacto, al preguntarse, al preguntarnos cómo se hubiera pintado aquel rostro en el medievo o en el arte no figurativo del XX, a lo que responde que <<probablemente entre alaridos y gritos de terror. Juzgado por el ojo de un Dios incomprensible o atrapado en el laberinto de una sociedad incomprensible>> (Ibídem). La polis aprisiona la poesía que la creó en la intemperie para dejar de ser intemperie y huir de sí misma. <<Soñábamos con utopías y nos despertamos gritando>>, decía el fragmento 21 del *Manifiesto infrarrealista*.

En Bolaño la teoría y la práctica son una misma cosa. Como es su costumbre, siguiendo disciplinadamente su poética, Bolaño atrapa al lector para mostrarle el horror y lanzarlo a la intemperie. El que Bolaño nos deje siempre en la intemperie es el modo que tiene de salvarnos. Habiendo recorrido los escalones del infierno para que abramos los ojos a nuestra verdadera tristeza, nos deja solos y desconsolados para que hallemos solos y desolados el paraíso y el empíreo de nuestro ser fronterizo, como experimentamos existencialmente después de traspasar la última hoja de *Lds* y *2666*. En este ensayo sobre



el cuadro de Tiziano nos suelta en la intemperie al afirmar, y esta afirmación es un verdadero artefacto, un, como decía en el fragmento 17 de su manifiesto, inyectarnos microbios esmeraldas en nuestra imaginación, que

Tiziano, por el contrario, nos lo entrega a nosotros, los espectadores del futuro, armado con las formas de la simpatía y de la comprensión [a diferencia de cómo lo haría un pintor medieval o del siglo XX]. Ese joven puede ser Dios o puedo ser yo. La risa de unos borrachos puede ser mi risa o puede ser mi poema. Esa Virgen tan simpática es mi amiga. Esa Virgen desconsolada es la larga marcha de mi gente. El niño que corre con los ojos cerrados por un jardín solitario somos nosotros (220, 221).

Somos intemperie metafísica huyendo de nosotros mismos, escapando de la intemperie, lo cual nos instala en la mayor de nuestras soledades, que es la compañía de nuestra polis. La última imagen que Bolaño usa para cerrar, es decir, para abrir este ensayo, nos expulsa del cuadro y del museo para ser todo lo demás, esto es, para ser el paisaje y no paisaje observado. Cuanto más creemos que vemos, más ciegos estamos. Cuanto más construimos nuestra casa, nuestra polis, más nos perdemos en la intemperie de la que huimos, no de la que somos, porque metafísicamente somos intemperie; somos, siendo, la frontera.

En la imagen de *esa Virgen desconsolada es la larga marcha de mi gente* tenemos el final de la novela *Amuleto*, por el cual, mediante la voz de Auxilio Lacouture, que es el decir de Auxilio Lacouture, permanece el canto de una generación precipitada al abismo, permanece el afecto del impulso vital de una generación, que ninguna imposición logra acallar; es decir, lo que en la polis es silencio temporal, se oye eternamente en la intemperie.

Si el tiempo es una criatura del ser humano, como conjetura Bolaño, somos todo y todos desde nuestras coordenadas, lo cual hace que nuestros actos sean actos monadológicos. Como resultado del acto monadológico, obtenemos la heterotopía en Roberto Bolaño, con la cual, con Borges y Foucault, hallamos al mismo nivel de las cosas, las palabras que denominan, por ejemplo, nuestros oficios, en una misma lista,

que incluye el ser panadero, fontanero, médico, torturador, fotógrafo profesional, sicario, juez, electricista, siquiatra... La heterotopía según Foucault<sup>68</sup> es el conjunto de un todo desordenado al mismo nivel válido de la utopía, como conjunto de un todo ordenado; es por tanto contener al mismo nivel racional de la utopía lo irracional. El sentido de las cosas queda trastocado, aunque no anulado. Lo irracional utópico es la lógica heterotópica. Ya no hay elemento irracional que rompa la lógica, pues todo se halla en la misma lógica de la heterotopía. En Bolaño apreciamos esta heterotopía en lugares tan dispares como el texto “Autorretrato”, de *Entre paréntesis*, y el personaje de Wieder en *Estrella distante*. En el primero, Bolaño dice que <<he ejercido casi todos los oficios del mundo, salvo los tres o cuatro que alguien con cierto decoro se negará siempre a ejercer>> (20). Sin embargo, todos los oficios quedan al mismo nivel y ninguno queda fuera. Wieder es poeta, soldado, torturador, aviador, fotógrafo artístico de los presos políticos torturados por él hasta la muerte, cámara de cine porno. Con la heterotopía así usada obtenemos una profunda denuncia de nuestras sociedades modernas, pero también un modo de mostrar el mundo. La heterotopía nos muestra el mundo haciendo posible para nuestra lógica lo que de otro modo sería imposible o rechazado. Lo ilógico se hace lógico en otra lógica de las cosas consiguiendo que la física de las palabras se abra metafísicamente para ver el mundo y no la simulación del mundo. Es ese sentido, Bolaño siempre escribe desde el cementerio de 2666 para que en él nos abramos y despertemos, mentalmente y espiritualmente. Esa es la fuerza de la ciencia ficción y de lo fantástico, la fuerza del infrarrealismo, la fuerza metafísica de la literatura. Su visión no es por tanto una proyección de sombras, sino que desde la sombra y por medio de su obra nos teletransportamos a esa visión que es 2666, precisamente para reaccionar ante ella y no para encaminarnos a eso que ya somos y lo estamos generando y ampliando con nuestros actos<sup>69</sup>. La mirada de Bolaño es nuestra mirada con los ojos abiertos. A través de su

---

<sup>68</sup> *Las palabras y las cosas* (3 y ss.). Foucault se está refiriendo todo el tiempo al ensayo de Borges “El idioma analítico de John Wilkins”, que encontramos en su obra *Otras inquisiciones*.

<sup>69</sup> De nuevo el cuento de Cortázar *Las babas del diablo* y la película de Antonioni *Blow up* para ilustrar esta idea. 2666 sería ese cadáver que no vemos en la foto del paisaje, pero que, cuando

mirada nuestra mirada se abre para ver el mundo tal cual es y no como desde nuestra polis pensamos que es. Somos pues responsables del mundo; por ello, demostrar a un Bolaño metafísico es a su vez mostrar a un Bolaño profundamente político, pues, desde la ética es la única manera de revolucionar la política, para ser verdaderamente político ante el mundo. Empero, una realidad humana que no es ética no puede contener una política ética, pues ésta la anula, es decir, en este caso la ética anula la política<sup>70</sup>. Necesariamente la política debe escindir e independizarse. En ese caso la ética es un arma de la política, pero no política. La política hace que el mundo sobreviva como polis, según nos enseña nuestra historia. La polis sobrevive pero también se convierte en la peor de nuestras pesadillas. Es pues desde la literatura desde donde podemos llegar a ser de nuevo verdaderamente políticos, porque la literatura es metafísica, y por ende fundamentalmente ética, no estética. La estética es la concepción sus formas, sus caras petrificadas en estilos y movimientos artísticos por la historia. Por la literatura y en la literatura, empero, como escritores o lectores siempre trascendemos. Porque trascendemos en nuestro decir, somos verdaderamente políticos, pues somos con nosotros mismos, con el otro y con lo otro. La verdadera política es el decir. Sin la ética, lo político es un orden, pero no el orden. En ese orden político, el delirio del poeta es su perdición, a la vez que su salvación. Las palabras del poema se salen del orden político establecido para lanzarse y lanzarnos a un orden de las cosas por el cual estar vivos, amando, creando, siendo.

El poema que abre el apartado de Roberto Bolaño en la antología *Muchachos* se llama “Arte poética N°3 / Capítulo XXXVII en el que queda demostrado que Phileas Fogg no ha ganado nada al dar esta vuelta al mundo si no es la felicidad”. Este poema en

---

se detecta, cuando se capta, ampliamos para ver mejor ese cadáver que antes no veíamos, y, ahora que lo vemos, vemos que la foto inicial era el cadáver que no veíamos, convirtiéndose el paisaje bucólico de un jardín en ese cuerpo sin vida, es decir, transformándose la Arcadia feliz en un cementerio olvidado, que son los crímenes de Ciudad Juárez en nuestro mundo contados ya desde 2666.

<sup>70</sup> Como ejemplo tenemos los consejos que Maquiavelo da a su príncipe o Sun Tzu a su rey.

prosa se basa en la idea del viaje como proceso y no como meta. Es asimismo la concepción que Hannah Arendt tiene de entender el proceso de un asunto o problemática en el mismo transcurso del proceso. El durante puede ser, y de hecho es, un viaje infinito, donde el pensamiento se fusiona con la vida, que es donde el pensar se convierte en un verdadero acto de valentía; un acto, pues, político, en que la polis es gobernada desde la intemperie y no al revés, que es el estado en que se desarrolla nuestra historia, en general, nuestro siglo XX, en particular. El título del poema de Bolaño hace referencia al último capítulo de Julio Verne, que, en el epígrafe original, nombra al honor en vez de a la felicidad, como hace Bolaño. El cambio de Bolaño es significativo, porque Bolaño sabe que el verdadero final del viaje es haber encontrado a la mujer de su vida, y, por consiguiente, el verdadero amor, que es la felicidad. La felicidad es pues no dejar de viajar. Y es esto, como vemos en *Lds y 2666*, lo que significa el viaje y no el honor logrado por una hazaña, que de nada sirve si interiormente no se ha producido el cambio o el reconocimiento de eso que nos impulsa a viajar<sup>71</sup>. En palabras de Kierkegaard, el verdadero viaje es el de Abraham, desde lo particular, y no el de Agamenón, para lo general.

Un recurso significativo en Bolaño es la anáfora, con la cual consigue un ritmo personal en sus escritos, y también una repetición que invoca al despertar en el texto,

---

<sup>71</sup> En este reconocimiento tenemos, como una constante en Bolaño, el poema *El viaje* de Baudelaire.

Podemos también incluir el momento en que el narrador de *2666* ofrece una observación de la virtud en la primera parte de los críticos, y dice, en un momento de conciliación entre Pelletier y Espinoza, en relación con Norton, que terminaron la discusión <<deslumbrados por el resplandor de su propia virtud, un resplandor que ciertamente no dura mucho (pues toda virtud, salvo en la brevedad del reconocimiento, carece de resplandor y vive en una caverna oscura rodeada de otros habitantes, algunos muy peligrosos)>> (62-63). En este reconocimiento breve pero resplandeciente situamos asimismo a Hans Reiter en su lectura de los cuadernos de Ansky, en la quinta parte de *2666*, cuya percepción de ese resplandor dista tanto de aquella que perciben los críticos. A uno le saca las lágrimas y lo transforma en Archiboldi, a los otros les proporciona una efímera alegría, un alivio feliz que pronto olvidan.

para ver el mundo. En este poema será <<Empiezo a escribir (...) Empiezo a dibujar>> (139). En otros será *vi, soñé...* Se caracteriza el poema por el destilarse una tristeza de entre los versos, contener una alta sensibilidad e imaginación, y analogías originales reconocibles ya desde sus inicios, pues estas características se mantendrán en toda su obra. La voz poética nos dice que empieza a escribir al alba, <<cuando todos fornican con los ojos cerrados y la luz se entierra como un hacha loca entre las dunas –los oasis lanzan aullidos concéntricos, los catalejos se venden más que los condones y es la misma miseria>> (Ibídem). Estas imágenes de índole sexual aluden a la visión y al éxtasis en la secuencia: ojos cerrados-luz-hacha loca-dunas [desierto]-oasis-aullidos-catalejos-ceguera<sup>72</sup>. En la oscuridad somos y en ella nos lanzamos al viaje y a la búsqueda incesante. El mismo deseo es un acto monadológico físico y metafísico entre lo evocado

---

<sup>72</sup> Como referente significativo y complementario en Bolaño, y particularmente en este poema en la imagen del hacha, tenemos la versión de Mayakovski del poema de Oscar Wilde “Balada de la cárcel de Reading”. En este poema largo de Mayakovski leemos en la parte titulada No hay adonde ir: <<Así como un hacha hincada en el sueño / abre la frente de los que duermen, / y, de golpe, / todo desaparece / y no queda más que el mango... / así como los tambores de las calles / penetran / en el sueño, / y repentinamente recordáis / que os dolía allí / y que ésa era la esquina / donde dabais la vuelta– / esa misma esquina que está allí– / la culpable...>> (83). El hacha y el tambor nos abre existencialmente a eso que dentro de nosotros quedaba oculto, pero que en otros espacios, como el sueño o el desierto, sale. Interesantes los dos siguientes versos de este poema para el final de *Lds*, al decir que <<La palma del remolino me tapa las ventanas, / cuyos vidrios he sacado uno tras otro>> (Ibídem). Este sacar los vidrios uno tras otro sería cada uno de los días del diario de Madero y cada uno de los informes de la parte central de la novela hasta llegar a la ventana final que se desvanece o el narrador desvanece. Más adelante, en el mismo poema, dice Mayakovski: <<Toda mi vida / apostada a la carta de las ventanas. / Todo podría perderse / por un punto de vidrio. / El tenebroso / vendedor de espejismos / pisaba en las ventanas / impudicamente las huellas de la alegría. / (...) Los versos / y los días han cambiado. / Las piedras tienen frío. / Escalofrío de la tumba>> (84). La percepción y el acto que nos dirige a 2666 es a su vez el <<escalofrío de la tumba>> al que se refiere Mayakovski en su poema, que Bolaño y Papeasquiario posiblemente leyeron.

por la voz poética y el estado a donde nos lleva la imagen expresada. <<Empiezo>>, dice <<a tratar de reconocer lo que no veré más, entre el espacio que hay de la palabra ternura a la palabra indiferencia, entre lo que media de la frase déjalo todo, a la frase terreno firme o caras conocidas>> (Ibídem). La distancia se evidencia en la misma voz poética que continúa con su decir evocando la pérdida para en ella no perderse. En la misma voz se filtra la memoria del propio olvido y el espacio que provoca y crea la distancia mediante una melancolía activa. Recordemos que en Bolaño las ardillas y los árboles son de fuego (fragmento 18 de su manifiesto), por lo tanto, la melancolía también es de fuego, es decir que no lastar o arrastra, sino que enciende al poeta. Caemos en el abismo en la palabra abismo, pero sin dejarnos caer, sino elevándonos pronunciando la palabra. Así la voz evoca la pérdida y regenera la vida de presencias, de plenitud, con la poesía. La poesía da siempre ese paso atrás que percibe, capta y salva todo lo que el tiempo pierde en su proyección hacia adelante, en su paso progresivo hacia adelante. El poeta se reconoce en la poesía y sigue. <<La madrugada se ensancha con los colores de una herida interior>> (Ibídem). La inmensidad del abismo se identifica baudelairianamente con el interior afectivo del poeta. En esa herida abierta recordemos el fragmento 10 de su manifiesto, cuando dice: <<las 99 flores abiertas como una cabeza abierta>>. En este poema dirá: <<los cerebelos rajados de las revoluciones>> (140), en cuya imagen queda expresada la correspondencia entre el dolor de una realidad exterior con el dolor de nuestra realidad interior, en un mismo impulso vital alegre y soñador, o visionario, que nos lleva, si bien a la muerte, o al absurdo, también y sobre todo a la felicidad, que es el vivir despierto.

<<Y un muchacho idiota canta mientras observa ciudades levitando como vapor>> (140). El poeta es la bondad del poeta que se identifica plenamente con el paisaje y con su realidad circundante, como así ocurre, como otra constante en Bolaño, con el personaje del príncipe Myshkin en la novela de Dostoyevski, *El Idiota*. La bondad no es un terreno firme en el cual salvarse y defenderse de la perversidad, sino que la bondad es siempre la opción más difícil y más peligrosa, pues la bondad brota del más absoluto mal, como la verdadera cara del mal, como nos muestra con su obra Kierkegaard y Dostoyevski, y como veíamos en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann. <<Semillas

armoniosas y salvajes que ruedan que se coagulan que ruedan: el parpadeo experimental de los complots>> (Ibídem), imagen ésta de las <<semillas armoniosas y salvajes>> que vinculamos con *Lds* y el sentido político que verdaderamente todo viaje interior contiene, ya que todo acto es a su vez una semilla creadora de nuestro caos o nuestra armonía. El verdadero cambio, la revolución, es pues del interior al exterior, no al revés; de ahí lo experimental. Así da término Bolaño a este primer poema inaugural de su poética, donde la inocencia del amor y el impulso revolucionario se relacionan, desde una melancolía activa, con una realidad laberíntica –<<nos mareas!>>, decía en el fragmento 6 de su manifiesto– y un mundo que debe mostrarse, pues el poeta ve.

Hay que remarcar ya desde sus primeros textos cómo en Bolaño la prosa se hace verso, tanto en sus poemas de verso libre, como en su manifiesto y en su narrativa, no sólo por el tono íntimo, musicalidad melódica y abundancia metafórica, sino también y sobre todo por su ritmo, pues, si el verso se abre para hacerse verso libre, el verso libre se abre para hacerse prosa, que, en este caso, es una prosa poética en su diversidad de formas narrativa, ensayística y lírica. En Bolaño el verso se expande del arte menor a la novela, lo cual apreciamos al leer uno de sus primeros poemas o 2666. Por ejemplo, <<En el centro del texto / está la lepra. / Estoy bien. Escribo / mucho. Te / quiero mucho>> (164), del poema *Tardes de Barcelona* en “Tu lejano corazón”, o en <<Las nubes se bifurcan. Lo oscuro / se abre, surco pálido en el cielo>> (108), comienzo del poema *La Esperanza*, en “San Roberto de Troya”, ambos de *La Universidad Desconocida*, o, en 2666, la escena de la segunda parte, cuando Lola visita a su poeta amado en el manicomio y <<el poeta, mientras tanto, expulsaba el humo por la boca y por la nariz creando círculos perfectos, nimbos azulados, cúmulos grises que la brisa del parque deshacía o se llevaba hacia los lindes, allí donde se alzaba un bosque oscuro con ramas que la luz que caía de los cerros plateaba>> (222), o también en los largos parlamentos poéticos de Florita Almada en la parte cuarta de los crímenes. Bolaño disfruta en su literatura de una total libertad formal, que podría acercarse en ocasiones más a una tradición clásica o, en otras, a una necesidad rupturista de vanguardia, pero siempre desde una densidad de unidad semántica absoluta o poesía nuclear, es decir, lo que en Bolaño se expresa con total libertad en la forma, en el contenido apreciamos una

total contención semántica o incluso formalidad poética<sup>73</sup>. En el fragmento 20 del manifiesto decía: <<Visiones livianas como cadáveres. Little boys tasajeando de besos a diciembre>>. Fragmentación de la unidad y unidad de la fragmentación como un proceso vital y visionario. Más allá de la forma memorable se halla el contenido vivo. La forma no tiene que atrapar sino que tiene que abrirse a su contenido, de ahí que funcione de igual modo el soneto de Quevedo, *Amor constante más allá de la muerte*, y el poema en versículos blancos de Aleixandre, *El último amor*. Y esa es en Bolaño la potente tensión que atrapa a lector para desplegarlos en el mundo. El primer poema citado, *Tardes de Barcelona*, puede ser una metonimia de toda su obra, es decir que en ella verbigracia podemos leer perfectamente 2666. Por otro lado, la libertad formal de este poema es semánticamente cortante con esos encabalgamientos abruptos que rompen literalmente y construyen figuradamente el poema, en esa tensión espiritual esencial en Bolaño. Bolaño es, pues, metafísico, ya que consigue dar un sentido poético de unidad eterna a una realidad múltiple, destructiva y efímera. Desde la ética logra revitalizar espiritualmente la estética con su decir poético. Su decir de este modo trasciende la realidad simulada e impuesta y muestra el mundo.

“Generación de los párpados eléctricos / Irlandesa N° 2 Constelación San Jinés” es el segundo poema antologizado, en el cual el verso se desencadena del verso compacto del primer poema, en una visión íntima de la realidad que le rodea. En este sentido observamos en estos versículos el mismo impulso generacional que percibimos en los *Aullidos* de Ginsberg; impulso o voz que será otra de las constantes en la obra de Bolaño. Este poema evoca lo que pudo haber sido y no es, aunque, de alguna manera, es en la evocación de la voz poética. Del parpadeo experimental del poema anterior pasamos a los párpados eléctricos, que nos trasladan a un estado contemplativo futurista que escruta

---

<sup>73</sup> Para estos comentarios nos basamos en las lecturas de Jean Cohen, *Estructura del Lenguaje Poético*, y de José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del Lenguaje Literario*.



en nosotros mismos el paisaje a ser analizado, como con una visión de rayos X<sup>74</sup>. Una visión rupturista nos permite ver y aprehender qué hay detrás de las cosas; así el artefacto, la vanguardia, la revolución, el experimento literario, la ciencia ficción, lo fantástico. En la permanente ruptura se halla la permanente construcción, como esencia del nihilismo y el dionisos nietzscheano. En Bolaño, las cosas, el paisaje de las cosas, son poetas o poemas en sí mismos.

<<Ese halo de luz naranja (...) esa muchacha que estudia (...) esa mujer que vive con su esposo (...) esa mujer de 40 años blasfemando (...) esa vieja ocupada en su manicomio>> (140-141). Los versos libres y desencajados de una linealidad recorren escalonadamente la vida de una mujer que se pierde en su vida cuando pudo haber sido una gran poeta en caso de haberlo sabido amar a él, que es quien sufre la pérdida y acaba recluido en el olvido de ella, que es finalmente el olvido de sí misma. El deíctico *esa* es la tensión escalonada entre el alejarse de la mujer y el acercarse de la voz poética, que nos deja en un metafísico estado fronterizo. Es así que hay en Bolaño, ante la pérdida, una visión, un paisaje, una evocación apocalíptica, que tilda a su voz poética de dramatismo, sensibilidad y tristeza. Bolaño, ante la pérdida, ante la inmensa oscuridad de la pérdida, tiene que hallar la luz; de ahí que tengamos en un primer momento el sol negro de Nerval, que expresa la melancolía, y, en un segundo momento, que es la opción

---

<sup>74</sup> Un autor leído y admirado por Bolaño y Papasquiario será el poeta francés Michel Bulteau, fundador del grupo de los Eléctricos. De hecho, será partícipe en uno de los informes que componen la parte central de *Lds*, donde Bulteau narrará su encuentro a horas intempestivas con Ulises Lima (237). Ulises será como un espectro y de ese encuentro sólo quedará lo anecdótico, por extravagante. Bulteau fue el autor en 1971 del *Manifiesto Eléctrico con párpados de faldas*. Interesante comparar las imágenes de este movimiento artístico con las infrarrealistas. El verso, el ritmo y las imágenes cobran una mayor intensidad y materialidad, se encienden más, como sucede con la guitarra eléctrica. Tengamos en cuenta las imágenes de Bolaño en sus primeros poemas, como la de <<párpados eléctricos>>, o en su manifiesto, como éstas de <<Caballos corriendo a 500 kilómetros por hora>> y <<Ardillas de fuego saltando por árboles de fuego>> del fragmento 18; <<desiertos de diamante>>, <<aullidos de tanque>> del fragmento 7.

final de Bolaño, el Infra del dragón de Gurevich, por el cual hallamos la luz que ilumina el mundo atravesando con valor y audacia la oscuridad que nos ciega.

Concluye el viaje poético por las edades de esa mujer afirmando que <<ese halo luz naranja que se apaga / sin alegría ni sufrimiento / pudo haber sido una gran poeta / la más amorosa / amada / mía>> (142). Nuestra parte afectiva nos abre el mundo poéticamente; la vida que se aleja de aquello que la conforma afectivamente se apaga, ensombra y enloquece. El malditismo en la mujer es otra de las constantes en la obra de Roberto Bolaño, cuyo referente real sería el desamor con Lisa Johnson (Lisa Underground en el manifiesto), pero que se extiende a todas las mujeres, como en todos los hombres, en su ansia de conocer, experimentar y descubrir el amor; y, en esa misma pasión, olvidar el amor del otro para perderse en su propio amor, que es su más terrible ceguera. En el siguiente poema elegido para la antología, “Notas para componer un espacio”, la mujer se cosifica en una vida tecnócrata y burguesa, cuando venía de experimentar la explosión de su vida en noches de poesía y amor. La elección no potencia su nueva vida con la que deja, sino que, al abandonar la vida basada en el salvajismo de vivirla poéticamente, ésta queda anulada por el confort, como decorado de su nuevo espacio. <<Ellas son rubias y gustan pasearse por las galerías / donde se pudren cuadros hechos por muchachos decentes>> (142). Ésta es la visión estética que combatía a lo largo de su manifiesto. El que ellas se hayan instalado en esos cuadros que decoran su vida brinda a Bolaño una visión desengañada de la mujer, por extensión del ser humano, con la que vive el drástico cambio de ser poeta o estudiante de filosofía en la intemperie de la vida, y de sentir el fuego del amor puro, a ser las esposas de tecnócratas habitantes de casas plastificadas en un estándar de vida acomodado. Esta realidad *destaza* al poeta, como dice en el poema “Generación de los párpados eléctricos” –<<los destazados en los supermarkets>>, decía en su manifiesto, fragmento 3, para referirse a sus <<parientes más cercanos>>. Este no saber amar existencial será recurrente en los personajes femeninos de *Lds*, y también en los masculinos, pues tenemos por ejemplo a Edith Oster y a Daniel Grossman.

En el malditismo de la mujer Bolaño da la vuelta a la Beatrice de Dante, siendo en él la mujer perdida y olvidada de sí misma rescatada por la emoción poética, ya que, es en el afecto, en el sentimiento expresado, escrito, donde Bolaño da el giro metafísico para salvar lo que irremediablemente hemos perdido, lo que indefectiblemente se aleja, aunque no expresado como muerte, sino como vida, como en el canto evocador de Auxilio Lacouture. Porque vivir, vivimos; con la poesía las cosas viven con nosotros y la pérdida ya no inunda con su vacío nuestra existencia, sino que la pronunciamos como vida, con la poesía, llenando de plenitud lo que en nuestra realidad se distancia con su vacío. El uso del tiempo en el poema nos sitúa en otro tiempo donde no hay tiempo ni espacio, y donde el deseo de escapada o de ser mejores, de progresar, se desvanece, ya que las mujeres del poema “Notas para componer un espacio” cogen el auto <<y aceleran, aceleran, aceleran / pero la Tierra se mueve mucho más rápido que ellas>> (143). El movimiento que somos no lo imponemos nosotros. El mal sí que impone su orden, imposición que acaba corrigiéndose. La voz poética nos sumerge en una letanía, que es una denuncia, con la anáfora del pronombre personal *ella* –antes fue con el deíctico *esa mujer*– para que veamos desde otra perspectiva, desde una visión metafísica de las cosas, ese orden que hace que las cosas se alejen. En la poesía, ese vacío por la pérdida, la lejanía y la distancia provocada o impuesta es plenitud afectiva en el mismo decir, que es evocar y es invocar<sup>75</sup>.

Volviendo al poema anterior de “Generación de los párpados eléctricos”, en la visión del poeta sobre *esa mujer*, <<sus ojos serán un desierto –dios mío, sálvate>>, y,

---

<sup>75</sup> Podríamos poner muchos ejemplos para ilustrar esta idea, pues toda la historia de la literatura universal quedaría incluida. Baste de momento con los haiku de Issa (1762-1826), donde la tensión espiritual entre la pérdida, el no tener, y la emoción poética, el decir, llega a su grado máximo. De la traducción de Antonio Cabezas tenemos: <<Estoy aquí / por estar, y la nieve / sigue cayendo>> (98). <<¿Es que al final / no tendré más vivienda / que cinco pies de nieve?>> (99). <<En este mundo, / encima del infierno / viendo las flores>> (Ibídem). Esta mirada poética y existencial de las cosas y el vivir se encuentra muy cercana a la que hayamos en los escritos de Bolaño.

sin embargo, uno se deja llevar por la deriva de una vida que colme nuestros deseos, la deriva de la polis frente a la intemperie, aunque ese colmar sea pura insatisfacción.

En la realidad evocada por la voz poética hay en cambio ternura, aun en la más dura imagen, como en <<esa vieja ocupada en su manicomio>>. El poeta se ubica en uno de los estados de la mujer evocada y deja discurrir su voz poética para dar alcance al paisaje que muestra una <<agradable monotonía de los desayunos americanos / envejeciendo irremediable entre la dureza del lirismo nazi / y sagas que cantan nuevas juventudes (...) esa mujer que llora en el laboratorio mientras las calles / arden y yo caigo, pudo haber sido una poeta / estamos muertos, nosotros somos los muertos>> (140). Una vida que expresa una soledad íntima como un vacío nos hace caer y estar muertos aunque pensemos estar vivos. El referente de esta sentencia lo hallamos en el poeta peruano César Vallejo, en su poema LXXV de *Trilce*, donde dictamina: <<Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino (...) Orfandad de orfandades>> (1999, 174). Aquí el muerto es la mujer que se olvida de sí misma, pero también el poeta en ese mismo olvido; sólo que la voz poética siente esa distancia como un vacío y entonces lo evoca como una visión maldita y una denuncia. En este fragmento estrófico del poema observamos de nuevo en *lirismo nazi* la heterotopía en Bolaño – Neruda, Alberti, Brecht, el nazismo, la creación, la aniquilación estarían en la misma enumeración–, que anuncia su obra *La literatura nazi en América*. El verso <<Oh multitudes de los grandes funerales>> (141) anuncia a su vez los cementerios que se expanden de 2666 y que ya veíamos en el manifiesto infrarrealista. Estos ingredientes característicos en Bolaño muestran en él una sensibilidad visionaria y cómo sus primeros textos son las semillas cultivadas a lo largo de su vida, y cuidadas con esmero con sus cuantiosas y variadas lecturas, para legarnos una obra necesariamente contundente para, extendiéndose por el mundo, por sus distintos espacios geográficos y tiempos históricos, dar la bienvenida a nuestro siglo XXI.

El cuarto poema antologizado es “Como en una vieja balada anarquista” y nos habla de la figura del poeta y su función combativa y mágica, luchadora y extraordinaria. Bolaño nos lega una visión clara de lo que es ser poeta, que es ser y estar siempre en el

borde del abismo, como veíamos en el manifiesto<sup>76</sup>. Esto implica ser, es decir, vivir siempre y en todo momento el estallido, la explosión, el orgasmo y la juventud del ser como un descubrir cada instante de la existencia. Un poeta es un detective salvaje que llega a ver al mismo tiempo la plenitud de la vida y su aniquilación, y tanto uno como otro son evocados en su decir, pues los poetas son <<diamantes de medio segundo / de duración / pero Infinitos como los amantes adolescentes / y el hidrógeno / Los verdaderos poetas tiernísimos / metiéndose siempre en los cataclismos más atroces / más maravillosos / sin importarles / quemar su inspiración>> (144). Estos versos resumen muy bien la vida y obra de Roberto Bolaño, también como fundamento de su ética revolucionaria y su estética vital: <<una-sola-cosa>> (fragmento 11 del manifiesto). Desde esta concepción de la literatura se entiende que hayan surgido obras arriesgadas, llenas de rebeldía, compasión y ternura como *Estrella distante*, *Amuleto* o *2666*, por ejemplo. Sigue el poema aludiendo a la generosidad y el poder del poeta, cuando su inspiración la ofrece <<sino dándola / sino regalándola (...) Oye poeta, le dicen, / enchufa el amanecer / Oye poeta, desconecta los relámpagos / Cualquier cosa que testifique la ausencia del vacío>> (145). El poeta abarca con su palabra y su visión el vacío desde la plenitud, para que la desolación del olvido más fulminante se llene del afecto más humilde y claro.

Al igual que la ciencia ficción y la literatura fantástica, la religión y el culto divino están muy presentes en Bolaño, dimensiones éstas que dotan de gran fuerza a sus imágenes, a su crítica político-social y a su discurso poético. En esta composición volvemos a presenciar el poema en la vida misma, esto es en el paisaje en que se desarrolla nuestra existencia, pues la percepción es la que capta el poema en cualquier lugar y no en el hecho de que ese lugar o instante sea enmascarado en un texto en verso con rima y demás y se identifique como tal, cuando la voz poética sentencia que <<las montañas interminables de América / son como un poema anónimo / un tótem indescifrable que rueda / (las montañas y los espejismos interminables / de América en

---

<sup>76</sup> No viene aquí nada mal tener en cuenta el alegato de Shelley en *Defensa de la poesía*, donde el poeta encarna un impulso revolucionario, mágico, profético y visionario.

la noche)>> (145). Bolaño es un visionario de la realidad circundante. El sacrificio, las pirámides negras del fragmento 10 en el manifiesto, el México precolombino, el mundo judeo-cristiano, el capitalismo, el mundo obrero, la mitología, todo forma parte del mismo paisaje, que es por ello un paisaje caleidoscópico en el que nos introducimos para revelarnos en su visión como poetas del mundo. Recordemos a este respecto qué decía el manifiesto en el fragmento 13: <<El callejón es un punto múltiple>>. En el poema “Notas para componer un espacio”, decía a modo de dádiva sagrada que <<Ellas levantan a sus bebés y parece que te los ofrecieran>> (143). <<Sin embargo [concluye en este poema que comentamos, “Como en una vieja balada anarquista”] / el amor dedica a la aventura / estos rostros / y la aventura dedica al amor / estas carreteras aparentemente solitarias>> (146). Amando se trasciende las apariencias para vivir en la plenitud de la frontera. Pero para que esto se produzca, debemos dar el salto al vacío, con el fin de que la verdadera aventura dé comienzo, lo cual requiere un acto de valentía, siendo ya este acto de valor, amar, que es a su vez, y en sí mismo, trascender. Amar la polis es llevarla a la intemperie y no encerrarla en sí misma para sí misma.

El quinto y sexto poema recogidos para la antología se llaman respectivamente “Imitación de Verlaine” y “Fuga”. El primero de ellos destaca por el tema recurrente en Bolaño de abrir los ojos y atreverse a ver; tema que proviene de la visión submarina del poema *Cementerio marino* de Paul Valéry<sup>77</sup>, que además caracteriza profundamente al

---

<sup>77</sup> En el fragmento 15 de su manifiesto desubicaba al pintor para liberarlo, así la estética, cuando decía que <<el pintor deja el estudio y CUAQLUIER statu quo y se mete de cabeza en la maravilla / o se pone a jugar ajedrez con Duchamp / Una pintura didáctica para la pintura>>. Esta idea está basada en el capítulo llamado “Marcel Duchamp” de la obra de André Breton *Los pasos perdidos* (107), que versa sobre *el amor a la novedad* de Duchamp frente a *la terrible manía de fijación* de la conciencia moderna. En la *Teoría del túnel* de Cortázar volvemos a Duchamp para colocar un libro a la intemperie. Vemos ya en qué sentido de apertura, novedad, acción, movimiento y aventura vital. Eso mismo sucede como contraste interior entre la polis, la cubierta, máscara, traje del libro, y la intemperie, el contenido del mismo, con el personaje de Amalfitano en la segunda parte de *2666*. Hay una maravilla que no acabamos de ver, pues se trata de la misma intemperie, que en el caso de Amalfitano es

personaje de Archiboldi en 2666. El segundo es de tema onírico, que en Bolaño es una entrada a una visión metafísica transformadora de nuestra realidad. En esta transformación de la realidad nos descubrimos en la realidad, puesto que ésta ya no nos oculta o disimula.

“Imitación de Verlaine” comienza con los versos: <<La noche infinitamente silenciosa de México, D. F. / abre la boca y un muchacho de 18 años se inclina otra vez / frente a sus calles, observando, sin parpadear, los collares y / los asesinatos>> (146). Bolaño no se limita, sino que se sitúa cómodamente en el infinito y el abismo, y, desde esa visión metafísica, versifica. Al no limitarse Bolaño deja de estar *en* el límite para ser el límite, pues se contempla y contemplándose se ve como mundo, no sólo *en* el mundo. La metafísica no es para dejar de ser mundo, sino precisamente para ser el mundo. El contraste entre la juventud y *la boca infinitamente silenciosa de la noche* es fuertemente inquietante. El hecho de que el muchacho se *incline* recuerda el momento cumbre del cuento de Borges *El Aleph*<sup>78</sup>, tan presente en Bolaño y su obra. Recordemos que para mirar por el Aleph teníamos significativamente, y no perdamos aquí de vista a

---

amenazante debido a su ceguera ante la vida, pues a veces es más amenazante el miedo a algo que el valor a hacer algo. Ya se rebelaba Rimbaud, cuando atacaba el sentir académico e intelectual, es decir encorsetado, que se tiene de la vida. El *pálido fuego* de Nabokov. La vida abre el libro, escribiéndolo, como sabía Borges. La vida no se encierra en un libro. Valéry concluye su *Cementerio marino* con la estrofa XXIV precisamente con esta idea vital de trascendencia: <<El viento vuelve, intentemos vivir / Abre y cierra mi libro al aire inmenso, / Con las rocas se atreve la ola en polvo. / Volad, volad, páginas deslumbradas. / Olas, romped gozosas el tranquilo / Techo donde los foques picotean.>> (versión de Jorge Guillén, en Valéry, 1995, 65); <<¡Se alza el viento!... ¡Tratemos de vivir! / ¡Cierra y abre mi libro el aire inmenso, / brota audaz la ola en polvo de las rocas! / ¡Volad páginas todas deslumbradas! / ¡Olas, romped con vuestra agua gozosa / calmo techo que foques merodean!>> (en la versión más enfática, en red, de Javier Sologuren).

<sup>78</sup> En cursiva hace referencia al cuento de Borges. Si no está en cursiva, hace referencia al Aleph como símbolo. Lo mismo venimos haciendo con 2666: en cursiva, la novela de Bolaño; si no, el símbolo.

Kierkegaard, que bajar al sótano y mirar entre las escaleras, inclinándonos. <<Repantinga en el suelo ese corpachón y cuenta diecinueve escalones>> (2005, 624), serán las instrucciones de Carlos Argentino Daneri para poder adentrarse el protagonista en la maravilla. La juventud, siguiendo la estrofa seleccionada del poema “Imitación de Verlaine”, es valiente y mira fijamente la realidad, la observa y distingue con inteligencia sus formas en la oscuridad, lo cual implica asimismo sus correspondencias. Mirar la noche desde el Aleph conlleva pues un acto monadológico. Cuando miras te miran. Tengamos en mente el ojo al fondo del abismo que presenciábamos en *Lds*. Collares y asesinatos nos trasladan a muchas realidades, como la riqueza y la miseria, el control, el poder y sus consecuencias... Un collar puede ser de perlas o de perro; un asesinato, un disparo o un desprecio a la vida o el amor. Según plantea Bolaño sus poemas, nos vemos, concebimos y observamos desde la intemperie. Esta perspectiva que adoptamos por tanto desde la voz poética nos hace despertar en la intemperie metafísica; y este despertar nos hace amar, al ser ésta la única posibilidad.

En “Fuga”, continúan las imágenes inquietantes, en el sentido que venimos diciendo, alentándonos con denuedo, cuando nos ubica en un <<jardín / Que un día los niños se comerán>> o <<Cuando [en México D. F.] las demás imágenes son / Dientes brillando en la noche>> (147). Desde el interior y el exterior hay una constante amenaza que se deja traslucir metafóricamente, como un espejo que nos devolviese otro reflejo, que además no esperábamos. Esto lo hallamos en la mejor literatura fantástica o de terror, donde el más allá extraño acaba siendo muy familiar. Bolaño escribe desde ese más allá familiar que trastoca nuestras coordenadas espacio-temporales, que nos parecían estables y nunca lo son. Con los versos <<Velocidad de las avenidas / Y lentitud de las avalanchas>> (Ibíd) entramos en otro juego, donde el movimiento y la percepción de las cosas es existencial y por tanto íntimamente subjetivo, esto es, espiritual. En el fragmento 9 del manifiesto decía: <<el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad. Respiración y calor. La experiencia disparada, estructuras que se van devorando a sí mismas, contradicciones locas>>. Viaje, develar héroes, estructuras que se devoran a sí mismas, ternura, es decir, el afecto como ejercicio de velocidad son los elementos que apreciamos y



experimentamos en sus primeros textos y en aquellos que conforman su reconocimiento literario, siendo todos ellos una ventana que nos revela metafísicamente como héroes en la intemperie. Ahí, en ese instante de reconocimiento, la ventana, como la escalera de Wittgenstein, se desvanece, al igual que en el final de *Lds*. La forma se esfuma porque nosotros somos ya esa forma que aún no vemos y que, por no ver, nos seguimos perdiendo en el laberinto de nuestras ideas, sus sensaciones y sus sombras. Al final del poema nos saca de nuestra simulación de realidad al transformar nuestra percepción del mundo en <<Una cámara de cine empotrada / En el vientre del infinito>> (147). El golpe, la colisión, rompe la pantalla de la caverna, del sótano, como sucede con la ventana del final de *Lds*, para adentrarnos en la aventura del instante como intemperie metafísica, esto es, como visión del mundo desde el afuera o el primer piso al que se refiere Kierkegaard en *La enfermedad mortal* (2008, 65)<sup>79</sup>. La equivalencias, las correspondencias en la obra de Bolaño son constantes, lo cual hace que su decir sea claro, sólido y contundente para una percepción adormecida.

El último poema anotologizado da rienda suelta a la desmesura del poeta, ya que el poeta no es otra cosa que su misma desmesura en su discurrir infinito, que es el vivir poéticamente. Un instante de vida quema y el poeta lo quema existencialmente, porque sabe que eso solamente es la vida o la poesía de la vida. Este poema, que se llama “Un resplandor en la mejilla; *paisaje de cisnes instantáneos*”, queda muy cercano al de Mario Santiago, “Consejos”, por su longitud y su libertad formal basada en versículos blancos como los de Walt Whitman, la fragmentación de esos versículos como los de

---

<sup>79</sup> Al hilo de esta hermenéutica podríamos proponer una equivalencia formal y estructural entre los títulos *Los detectives salvajes* y *La enfermedad mortal*, puesto que están formados del mismo modo sintagmático, a saber, artículo + sustantivo + adjetivo, y semántico, ya que ser detective en Bolaño es una enfermedad existencial llevada por la desesperación, y el que sea salvaje es a su vez mortal, por recorrer siempre el borde del abismo, que es nuestro ser fronterizo viviendo poéticamente en la frontera, siendo frontera. A estos títulos podríamos añadir *Las palmeras salvajes* de Faulkner y *El pensamiento salvaje* de Levi-Strauss, que nos darían un contenido semántico complementario o más bien isotópico.

Mayakovski, y el trance ritual de los poemas de Allen Ginsberg, como poetas de la democracia, la revolución y la espiritualidad. Este tipo de versículo se llena de mundo, de las cosas y las personas que nos rodean, pues con él el poeta desea abarcarlo todo, nombrando, para decirlo todo, ya que ese todo configura el mundo, que es el paisaje interior y afectivo del poeta: los amigos, los manicomios, los desiertos, las calles, las carreteras, las camas, el tequila, el amor, es decir, la desmesura en la que somos y que además nos proporciona una perspectiva metafísica de nuestra realidad física. Este paisaje o visión se encuentra ubicado en el estallido del ser que es la existencia, <<algo inevitable, / como enamorarse 100 veces –de la misma muchacha>>, dice para finalizar este poema, que como vemos no es un fin, sino un seguir. En el fragmento 18 de su manifiesto decía: <<quemén sus porquerías y empiecen a amar hasta que lleguen a los poemas incalculables>>. El amor consigue entonces que nos sintamos en el estallido existencial de la vida y seamos pues en su movimiento fronterizo, que, por fronterizo, es finalmente pleno.

Un resplandor en la mejilla alude a ese mirar con lupa que Ortega y Gasset asociaba con James Joyce en su ensayo *La deshumanización del arte*. Ese resplandor es un microcosmos de cisnes instantáneos, es decir que esa luz es una forma infrarrealista, un paisaje de paisajes, para quien se sepa detener en él. El poema inicia su viaje con la negación <<Ya no sé qué decir>> (148), que es una afirmación de todo lo que tiene que decir hasta llegar al éxtasis de su propio decir. El éxtasis será formulado por el sintagma *dinero gratis*, que en el fragmento 20 del manifiesto es identificado con el amor: <<Nada mecánico. Las escalas del asombro. Alguien, tal vez el Bosco, rompe el acuario del amor. Dinero gratis>>; y en el poema, con la enfermedad: <<ven [los soñadores de revoluciones] dinero gratis (símil de fiebre) y pasaportes falsos / en desesperadas noches de lluvia>> (154). El dinero gratis es el que no se compra, como el amor y el afecto. También el paroxismo de una enfermedad o un estado enajenado. Este oxímoron, *dinero gratis*, implica un estar afuera del sistema, en este caso capitalista, hasta donde se pueda, pues también existen el amor y las revoluciones comprados. El oxímoron rompe con la lógica del sistema gramatical para crear su propio significado fuera de él. Desde ese afuera, no en el sistema, el oxímoron enriquece al sistema.

Hay en la mirada de Bolaño una percepción desencantada de la revolución y la época en la que vive de dictaduras y fuerte desarrollo capitalista, que necesita trascender y no estancarse, permanecer o acomodarse a ella, lo cual consigue con, en y desde la poesía. El comunismo en Bolaño no es la base de su poesía, sino un elemento de la misma. La revolución sí es la base de su poesía, porque la poesía es esencialmente revolucionaria, existencialmente hablando. Existencialmente hablando, la poesía es política, no mediante la política, sino mediante la ética, que es esencialmente afectiva, esto es, metafísica.

*Las escalas del asombro* mencionadas en el citado fragmento 20 del manifiesto son el <<subir las mil escaleras / del ojo abierto>> (153) de este poema que comentamos, que son a su vez las escalera de Wittgenstein del *Tractatus*<sup>80</sup>. Esta experiencia escalonada es la que viviremos como lectores en *Lds* a modo de diario, e informes en la parte central, y en las cinco partes de 2666. La visión, sin embargo, no es un subir escaleras o una escalada, sino que es un ver que se pierde de vista, pero que se vive, y, si se reconoce al ser vivido, permanece *ad aeternum*, como el canto generacional en *Amuleto*.

El poema se genera en la tensión vitalista entre lo gozosamente vivido y lo irremediablemente perdido, entre el adentro, como la casa que libera o aprisiona, y el afuera creador o aniquilador. El *ya no sé qué decir* de su letanía o invocación y la numeración del *no habrá*, como en <<no habrá viento contra ese resplandor acuático, ni... ni...>> (152), tensan el haber y el no haber que enriquece la visión y el decir del poema. El *resplandor acuático* es la memoria afectiva del poeta, que contrasta salvajemente con *las acuosidades desapasionadas* del ojo en que reside 2666, como olvido aniquilador. Estos, memoria y olvido, son metafísicos.

---

<sup>80</sup> Recordemos que Wittgenstein se valía de esta metáfora para indicar que, una vez entendido el contenido de los aforismos del *Tractatus Logicus-Philosophicus*, llegados a ese grado de comprensión, ya no hacía falta volver a la obra. La sensación era la de subir a algo, a un cierto nivel, pero realmente se trataba de llegar a ver ese algo.

Este no saber de la voz poética desencadena todo lo que intuye y ve ante tal resplandor. La voz poética recorrerá así el sufrimiento y la felicidad del amor para no estancarse en la imposibilidad de la utopía y abrirse en cambio a la belleza de la realidad. La utopía en el poema es ambivalente, pues alude a los sueños y alegría como a la tristeza y las pesadillas. <<Alguien pasea sus uñas / por mis mejillas y dice que me ama>> (148) recuerda a los *arañazos* analizados en el manifiesto y que aludían al entrever de realidades y lo que esa visión te devuelve o cómo esa visión te marca. La utopía, siguiendo el poema, colmaba los sueños de la voz poética y creaba sus sombras. Empero la mirada del poeta atraviesa la realidad para ver más allá y verse en ese más allá como un más acá libre y vivo e ilusionado en su propia búsqueda.

Al principio del poema dice que <<parezco un callejón cementerio de tranvías, un / suburbio cubierto de nubes, un poco de azúcar escurriendo / de los labios de un pandillero, que en este caso soy yo mismo, / mirando duramente paisajes interiores, imaginando / con desesperanza otro tipo de manicomio>> (148). La voz poética se identifica con él mismo, como el poeta que busca desesperanzado y escribe sin saber qué decir, que es precisamente lo que el poeta en el poema y con el poema trasciende, como el no saber socrático. Este no saber es la chispa de la filosofía que origina todo el saber. La voz poética se sumerge en las apariencias al decir que parece *un cementerio de tranvías, un suburbio cubierto de nubes*. Atención a los elementos *cementerio* y *nube* que serán leitmotiv en toda su obra, para expresar una imposibilidad destructiva y aniquiladora que el poeta escribe para trascenderla. La escritura, viviéndola, es pues la posibilidad ante una realidad que se impone para ser mundo, sin ser el mundo. El poeta es ese pandillero que mira su paisaje interior para hallar en sí el Infra del dragón, el increíble planeta luminoso dentro de un cuerpo oscuro. *Otro tipo de manicomio*, dice la voz poética, pues el poeta se sabe débil, *tiernísimo*, dice; pero es desde esa debilidad el modo en que sobrevive, pues su caída es abrir los ojos afectivamente, que es la mirada más humilde, y es ahí donde el poeta resurge metafísicamente para evocar, contar, denunciar, expresar el mundo con su decir.

En Bolaño existe ese calor afectivo que se expresa y se vive éticamente. En Bolaño no hay un grupo poético, sino una pandilla (los infrarrealistas en la realidad, los realvisceralistas en *Lds*). En la novela póstuma *Los sinsabores del verdadero policía* encontramos un personaje muy acorde con el pandillero de este poema. Padilla se excede en la pelea con un nazi. Cuando el amigo que iba con él aquella noche se lo reprocha *horrorizado*, Padilla dice <<que contra los nazis él se permitía cualquier capricho. La palabra capricho en los labios adolescentes de Padilla sonaba como golosina>> (2011, 26), como el *azúcar escurriendo* del pandillero del poema. La desmesura queda dentro de una heterotopía más allá del bien y del mal, pero ética, que es lo que crea la tensión fronteriza del ser y no su aniquilación. Archiboldi, en su deambular, acabará en una casa de artistas cercana a la utopía y a la felicidad utópica en la quinta parte de *2666*. Cuando se fija, descubre que se trata de un manicomio y escapa (1073 y ss.). Archiboldi matará con sus manos a Sammer, después de confesarle éste haber sido uno de los responsables del exterminio nazi (960). Un distanciamiento de la intemperie hace que la polis desemboque, por ejemplo, en el totalitarismo. Estar ciegos en la polis y por la polis hace que convirtamos nuestra mejor construcción, la civilización, en una casa de locos.

El poeta mira duramente paisajes interiores, imaginando; el poeta se presenta en calidad de perdido, pero haciendo uso del catalejo, que es un caleidoscopio, que es el Aleph. Esa nueva luz o perspectiva caleidoscópica le hace comprender al poeta su entorno, al confesarnos que <<hace mucho tiempo asocio / el color azul con la muerte, el rojo con la infancia / llena de bolcheviques y sexo, y el amarillo con las carreteras / al atardecer>> (148). Decía en su “Arte poética N° 3”: <<las camas de los niños rojos>>. En el rojo se concentran muchas cosas, como la juventud, la rebeldía, el impulso revolucionario... pero también la creación, desde una visión poética y metafísica de la materia –esa *mundicea* desde la *teodicea*–, ya que es el color de la arcilla. Leemos en el soneto de Borges “Al hijo”, del poemario *El otro, el mismo*: <<Somos nosotros / y, entre nosotros, tú y los venideros / hijos que has de engendrar. Los postrimeros / y los del rojo Adán>> (2005, 948). <<Los niños rojos ya no tienen pesadillas>> (155) son entonces también los niños creadores, creativos y por ello valientes, es decir, los poetas. Dice más adelante el poema que comentamos: <<los paisajes interiores / llenos de cunas vacías,

nubes azules y estatuas>> (155). El azul, con el vacío y lo estático, está relacionado con la aniquilación. El amarillo, el desierto y la carretera, con la aventura. Decía antes en el poema: <<parezco un callejón cementerio de tranvías>> (148). La voz poética se concibe y siente como ese callejón sin salida. Será en él, como dijimos antes, donde esa misma voz poética trascienda en sí misma no traicionándose, es decir, conservando la fuerza y el impulso de la aventura y la rebeldía, que es continua e incesante creación. De ese modo el poeta trasciende el callejón sin salida, reconociéndose en él, y, con su decir, ir por tanto más allá, lo suficiente como para ser salida el mismo decir *sin salida* o *cementerio de tranvías*, y, en esa salida del decir mismo, el Aleph.

<<Y Utopía fue el veterinario, / el hombre feroz, la vieja en silla de ruedas cercada por sueños, / y los personajes de los sueños incompatibles se fueron masacrando / uno tras otro, hasta dejar un stock de pesadillas vacías>> (150). Vemos en este *stock* el cementerio de la visionaria 2666; en la *silla de ruedas cercada por sueños*, a Norton y a Morini. Al final, la utopía, como un sueño inalcanzable, o cuento para niños trastocado, te hace despertar en la pesadilla, que es la misma utopía, por inalcanzable, y la realidad, por abrumadora e impositiva en su percepción de las cosas y en su preceptiva. La utopía con respecto a la utopía y con respecto a la realidad consume la fuerza y la energía de un corazón joven. <<Soñábamos con utopía y despertamos gritando>>, decía en el fragmento 21 del manifiesto. La realidad también hace que despertemos de la ilusión utópica con su simulación de realidad, esto es, con su orden planificado para el sistema, no para uno mismo<sup>81</sup>.

No se puede abarcar convenientemente este poema y sus primeros textos si no es desde un punto de vista metafísico, esto es sin tener una visión metafísica del mundo. <<La velocidad se detiene, mira hacia todas partes, enloquece / a las fechas>> (152). El movimiento en Bolaño nos lleva a otro orden que no entendemos, pero que poco o nada tiene que ver con un orden cronológico, como ocurre con la voz o discurso interior de

---

<sup>81</sup> En este sentido tenemos el mundo de Kafka. Muy ilustrativa en este aspecto la película de Akira Kurosawa, *Los canallas duermen en paz*.

Auxilio Lacouture, que es la visión de Auxilio Lacouture, o también en los sueños que tanto abundan en la obra de Bolaño, como el movimiento que experimentan los críticos en los sueños que ya comentamos durante su estancia en México D. F. El tiempo cronológico es una simulación de la realidad o una realidad simulada. Esta simulación pretende ordenarnos, u orientarnos, o en ella nos esclavizamos. Hay por tanto un movimiento interno fronterizo de cada cual que contrasta con el externo creado. Este contraste tensa nuestro interior y el exterior del sistema, por separado y conjuntamente, y provoca la combinación vital en la que surge la visión interna de la opresión externa. En esa visión nos liberamos. Cuanto más oprimidos y acorralados exteriormente, más libres interiormente, pues vivimos en el salto extático del ser. En ese salto la combinación vital es monadológica; por eso la opresión, la enfermedad, el sufrimiento nos libera. Esa liberación es la experiencia mística de la opresión y liberación afectiva del ser, el instante que no es instante, por no ser tiempo, pero que en el tiempo es eterno. La escritura entonces se formula temporalmente en su intemporalidad. El ser fronterizo es expresado. Todos nosotros somos místicos. La literatura es metafísica. El mundo en nuestro decir se muestra. Es aquí donde nos situamos como lectores al adentrarnos en el texto de *Amuleto*, por ejemplo, pero que también nos sucede con la lectura de estos primeros poemas de Bolaño. Pareciera que en el movimiento externo debiésemos todos estar sincronizados en forma de polis. El conflicto se agudiza, como decimos, cuanto más se imponga uno en otro. La visión metafísica de las cosas nos abre al panorama de su movimiento interno con respecto al movimiento externo desde un *extraorden* inasible e inefable que nos permite contemplar ambos a la vez. 2666 es pues un ahora<sup>82</sup> que no se ve, pero que palpita

---

<sup>82</sup> El ahora perceptivo ha traspasado ya el Aleph, y desde ese otro lado lo contemplamos, como sucede en la obra de Jorge Luis Borges: <<vi el Aleph, desde todos los puntos (...) vi mi cara>> (625). Recordemos que no se había visto en ninguno de los espejos del mundo ni en su habitación. Finitud e infinitud confluyen en el decir borgiano, cuya metafísica enriquece y dota de dimensión a nuestra física. Tengamos en cuenta para este caso el *ahora* con que concluye su poema “Cosmogonía”, y el *soy* anafórico del poema “Yo”, ambos sonetos shakespearianos al comienzo del poemario *La rosa profunda* (1975). Para el ahora ubicuo de “Cosmogonía”, <<la tiniebla / requiere ojos que ven (...) y el espejo, la forma que lo puebla>>

en la forma del horror, que es la verdadera imagen devuelta por nuestro espejo o el espejo del mundo. El movimiento en Bolaño es profundamente vitalista y significativo. En este poema tenemos los ejemplos comentados sobre la velocidad, además de el uso adjetival de cinético, que activa y enciende los sustantivos que acompaña y modifica; así: <<pradera cinética>> (148), <<lecho cinético>> (154), <<trozo cinético del cielo, un trozo / explosivo del cielo>> (156). Esta visión vitalista y existencial del movimiento contrasta fuertemente con la denunciada en el manifiesto infrarrealista, cuando en el fragmento 15 se preguntaba sobre la estética, concretamente sobre las historias que cuentan los pintores, y respondía que <<el vacío interesante, la forma y el color fijos, en el mejor de los casos la parodia del movimiento>>; o cuando en el fragmento 18 directamente sentencia que <<no queremos pinturas cinéticas, sino enormes atardeceres cinéticos>>. El poeta se abre al mundo y el mundo se abre en el poeta. Esto es poesía. No hay otra manera, a no ser que la estética pretenda ser ese mundo. En esa pretensión la estética se encierra en sí misma y para sí misma, y la obra de arte permanece en sus límites, perdiendo el vínculo, no por el mundo, que nunca pierde nada, sino por la misma pretensión de la obra de arte, que no comunica, por sí misma, más que a sí misma, pretendiendo ser ese mundo que quiere dejar de ser, para ser ella ese mismo mundo, que en la pretensión de serlo ha dejado de ser, no por el mundo, sino por ella. El cuadro, verbigracia, por querer ser cuadro se hace opaco por su misma realidad simulada. El cuadro, en su marco, se distancia del mundo. El marco es el símbolo de la pretensión de la estética que se formula a sí misma por sí misma. Pretendiendo romper la realidad simulada para mostrar el mundo, acaba siendo otra realidad simulada paralela, si no aquella de la realidad simulada, sí la suya como realidad simulada de la estética. Esa segunda realidad simulada era la que doblemente rechazaba Plotino por falsa, al ser la materia de la materia, en nuestra interpretación, no como materia, sino como *distancia* de Uno-Bien. Es mediante la ética, como dice Isidoro Reguera, el modo en que la estética

---

(2007, 14). Comprobamos con estos ejemplos tan significativos, espacio-temporales y simbólicos, de qué manera genial la obra de Borges queda asimilada por la poética de Roberto Bolaño desde sus inicios.



trasciende a sí misma y por sí misma. Ética y estética son una sola cosa, como dice Wittgenstein en su *Tractatus* y Bolaño en su *Manifiesto infrarrealista*.

Existen igualmente otro movimiento, otra imagen en el espejo, otra escalera, vivencia o visión que nos traslada a una metafísica del mal, cuando el poema nos indica que <<fuera / de ese cuadro una muchacha sueña renacimientos atroces>> (152). La esencia del mal es el bien. Ese bien es creador o sencillamente aniquila. Lo primero de todo es apreciar que para la voz poética, fuera del cuadro, hay vida; lo cual nos lleva a un planteamiento metafísico del cuadro o marco en que se mueve esa voz. Por otro lado, imágenes recurrentes y simbólicas, como las mencionadas nube y cementerio, están en permanente juego, pues la nube oculta y pulveriza, contiene la lluvia o no contiene nada, lo que hace, en este caso, de la nube una presencia amenazante. El poema indica la plenitud desde la pérdida, creando la tensión analizada entre el haber y el no haber, el dar y el quitar, cuando, aludiendo a ese afuera, dice que

ya puedes prender la chimenea y cerrar / puertas y ventanas. Ningún brillo va (sic.) reemplazar nada. / No habrán (sic.) formas de arder que completen esta nube cargada de lluvia. / No habrá viento contra ese resplandor acuático. Ni callejones violetas / ni suaves caderas antiguas. Ese jadeo al subir mil escaleras / del ojo abierto: automóviles llenos de Sol estacionados / en todas las esquinas de tus venas. Una sonrisa sin contexto, / una mano crispada fuera de la foto (154).

Siguiendo la estela de la Generación beat, para este párrafo estrófico que hemos seleccionado tengamos también en cuenta el universo alucinado y penetrante de William S. Burroughs. Decía en el fragmento 13 de su manifiesto: <<los puentes del Noba Express son anti-codificantes: déjenlo que grite, déjenlo que grite>>, o que aúlle, como el *Howl* de Allen Ginsberg. La alusión a la novela de Burroughs, conocida por la técnica del *cut-up*, es invocada para crear <<nuestros puentes hacia las estaciones ignoradas. El poema interrelacionando realidad e irrealdad>>, <<convulsivamente>>, dice en el fragmento 14 para redondear la idea concluyente del fragmento anterior. La irrealdad es la oportunidad que tiene el poeta de no sucumbir ante la realidad, si bien esta opción no es nunca una huída o un intento de escapada, sino una conexión que revitaliza la visión del poeta, precisamente porque lo saca del marco que le aprisiona para no cortar el

vínculo, sino para *revincularlo*, religarlo en un constante y continuo acto creativo, como es la vida misma. Según el manifiesto, en el fragmento 11, afirma Bolaño con respecto a la huida que <<el individuo podrá andar mil kilómetros pero a la larga el camino se lo come>>. Así, el compromiso adquirido desde una ética íntima y afectiva, esto es metafísica, es el modo en que somos camino en el camino, abriendo en él o en él mostrándose la aventura espontáneamente, incesantemente en nuestra existencia como vida física, orgánica y matérica.

Bolaño tuvo desde el principio una sensibilidad especial que le otorgó una visión pura del poeta y la poesía; una visión que, por ser pura, es terrible, ya que te hace ver la foto desde el afuera, esto es, te hace ver el afuera que es el abismo. En este sentido, Bolaño nunca cerró los ojos, sino que siempre los mantuvo abiertos, para seguir viendo, incluso, cómo a su alrededor iban poco a poco –instantáneamente– cerrándose, según la distancia producida por el tiempo y el espacio. Y ésta es la historia contada en *Lds*. En Bolaño hay pues una necesidad existencial de conservar la mirada inocente del niño salvaje, como en el personaje de Mark Twain, Huckleberry Finn, y mantenerla intacta hasta la muerte, en un plano existencial, y por tanto absolutamente vital. Esta mirada es en sí misma metafísica. No es, pues, el conocimiento que se adquiere, sino el que se muestra y experimentamos cuando estamos abiertos a la aventura. Esta aventura no la buscamos, sino que nos viene dada en nuestro existir significativamente. Estos son de hecho los recorridos de todos los personajes de *2666*. Los poemas en Bolaño son <<las estelas de mis viajes. Las palabras cruzadas y los caminos / cruzados de mis sueños (...) Los manicomios que he contemplado desde lejos (...) Los paisajes interiores / llenos de cunas vacías, nubes azules y estatuas>> (155). Las estelas son el pasado y la memoria de ese pasado provenientes de los viajes, que son el estallido presente del ser que conocemos como vida, o como la existencia, el existir, de esa vida.

Los cisnes instantáneos son los <<estrépitos de cisnes>> (151), que en Papasquiario es el *Aullido de cisne*<sup>83</sup>. En este poema de Bolaño el aullido se ha formulado con el no sé socrático, que, como vimos, es el inicio de todo saber en un continuo filosofar, pero un filosofar visionario<sup>84</sup>. Tras el *ya no sé qué decir* de su letanía o trance, <<el final de este bosque soy yo mismo>> (154), esto es, en otras palabras, que yo mismo soy la intemperie metafísica.

Comprobamos cómo ya desde sus primeros textos, de gran calidad, reconocemos muchos de los ingredientes o elementos que configurarán toda su obra. Apreciamos nuevamente la fuerte coherencia y cohesión existente en la vida y obra de Bolaño. Y esto es lo mejor que nos llevamos sus lectores, esto es, una visión del mundo, en la cual nosotros somos la visión y el mundo.

El mundo de Bolaño es el mundo de Papasquiario: dos mundos distintos de un mismo mundo. Las correspondencias entre ellos dos son tantas que ambos mundos acaban por fusionarse, sin ser el mismo mundo. Bolaño y Papasquiario tienen una personalidad muy distinta, que sin embargo comparte un mismo terreno y una misma sensibilidad de las cosas. Ambos contemplan el mundo desde una misma visión, pero ofreciendo al mundo dos obras distintas literarias y vitales.

Nuestra intención es la de hacer un recorrido general por los poemas de Mario Santiago, recogidos en la antología editada por Bolaño de *Muchachos* y en su poemario

---

<sup>83</sup> Notemos el paralelismo estructural y gramatical entre los títulos *Aullido de cisne* y *Nocturno de Chile*, donde la sustancia semántica se sitúa y permanece en los sustantivos aullido y nocturno, caracterizados por los sintagmas preposicionales *de cisne*, *de Chile*. No sabemos si Bolaño tuvo presente el título de Papasquiario en el momento de cambiar el de su novela, que inicialmente quiso llamar *Tormenta de mierda*. En cualquiera de los casos, la actitud y fuerza expresiva de ambas obras es similar o paralela en vitalidad y subversión.

<sup>84</sup> Incluyamos en este no saber el primer verso del poema de César Vallejo, *Los heraldos negros*, que da inicio a la visión del poeta, cuando dice: <<Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!>> (1999, 59).

publicado en 1996 por primera vez, *Aullido de cisne*, para dar cuenta que ambos beben de las mismas fuentes y crean cada cual por su lado mundos literarios paralelos, cuya base es metafísica.

En la obra de Bolaño encontramos, sobre todo en *Lds*, un constante diálogo con su amigo Mario Santiago. Podemos imaginar el modo en que Mario influyó positivamente en un Bolaño sentimental, sensible y profundo poblando su pensamiento y estilo de rudeza, sequedad, sordidez y belicosidad con Malcom Lowry y Geoffrey Frimin, Breton y Nadja, Huckleberry Finn y la Generación beat, San Juan de la Cruz y Neal Cassady, con intemperie, sexo, abismo, vacío, suicidio y frontera. Sería difícil dilucidar quién influyó en quién en todos estos elementos compartidos, que a la postre configuran su mundo y discurren poético. En Papasquiario apreciamos también ese viaje metafísico de la frontera que venimos argumentando en Bolaño. Lo que es seguro es que estos años en México D. F. fueron fundamentales en la formación intelectual de Roberto Bolaño, más que en la cantidad, en la calidad y estilo a la hora de absorber y asimilar esas experiencias que, con la amistad de Mario como base, hará que formule una de las propuestas literarias más importantes de finales del siglo XX y principios del XXI.

En *Muchachos* aparecen antologizados dos poemas suyos: el archiconocido “Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger” y “En cualquier momento / acontece un poema”. Ya en los títulos hallamos los componentes que nos trasladan a una metafísica según venimos defendiendo, es decir, una metafísica que parte del más allá con el fin de dimensionar el más acá. De ahí que sea un discípulo de Marx, como fundador del materialismo dialéctico, quien aconseje al fanático de Heidegger, como cumbre de la metafísica. La metafísica es para la materia no para la metafísica. El discípulo atrae al fanático a sí, para que el fanático, en su fanatismo, no se pierda en sí. Este planteamiento iría orientado a lo que hemos llamado una *Mundicea*. La defensa de una metafísica se encuentra íntimamente vinculada con nuestra existencia, que debemos vivir al máximo en la poesía de nuestra vida misma. El segundo título antologizado es de hecho un poema, en su forma y contenido, que, de esa manera espontánea, aparece, pues nadie se espera ya el poema en el mismo título que da entrada o encabeza el poema.

Esta idea se halla en la línea argumental de *Lds*, de la cual, en palabras de Bolaño, leemos en su texto “Autorretrato”, de *Entre paréntesis*, que <<hablo de la aventura, que siempre es inesperada>> (20).

“Consejos” tiene un arranque metafísico al afirmar que <<somos actores de actos infinitos>> (158). Nuestros actos por tanto trascienden el teatro de nuestra realidad simulada que concebimos como nuestro teatro, nuestra casa, nuestra polis. Nuestros actos van siempre más allá, de modo que, desde ese más allá, reformulan nuestra polis, nuestra casa, nuestro teatro. Nuestros actos no son un mero hacer que se consume y disuelve en el momento, sino que nuestros actos son monadológicos, de tal modo que son ellos los que disuelven y consumen nuestro momento, creándolo o aniquilándolo. <<¿Quiénes Sherlock Holmes son los asesinos? / Dadas las circunstancias desconfías hasta de tus ojos>> (166) es un verso que se formula como acto monadológico entre el detective y el criminal<sup>85</sup>. Éstas no son por tanto piezas sueltas sino que precisamente son piezas del mismo puzzle, que es, a su vez, la misma pieza: una mónada. Recordemos cuando Bolaño escribía en su manifiesto que <<es la hora en que los asesinos salen y las víctimas los siguen>> (fragmento 15).

---

<sup>85</sup> En una interpretación libre pero significativa, podríamos decir que esta pregunta que se formula la voz poética hace referencia a la novela de José Bianco, *Las ratas*. En ella, la voz narrativa que escribe la confesión para sí misma es el hermanastro de Julio. Por él sabremos que Julio es científico de profesión –de ahí las ratas de laboratorio– y un apasionado de las obras sobre Sherlock Holmes. Julio será sin embargo víctima de la incomprensión familiar –es un hijo natural–, el desamor, el suicidio y el asesinato. Bianco mantiene con su estilo pulcro la tensión hasta el final. Esta novela parece bien apoyada en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, si no fuese porque *Las ratas* datan de 1943 y la novela de Mann de 1947; lo cual no quita lo afirmado, sino que lo refuerza, sobre todo si somos lectores de Borges. Recordemos que el hijo legítimo, Delfín Heredia, y testigo de todo lo que se cuenta es un excelente e inteligente pianista. De hecho, este Delfín narrador se podría definir bien como la mezcla de un Serenus y un Adrian Leverkühn. Esta reflexión es pertinente para la riqueza semántica que contiene la pregunta del poema de Papasquiaro.

Mario poetiza en un mundo fragmentado en astillas, lo cual hace referencia a un mundo que se destruye constantemente. En la visión fronteriza del mundo, como seres fronterizos que somos, tenemos que distinguir y discrepar si esa destrucción crea o aniquila el mundo. Vemos así cómo en la metafísica hay también una metafísica del mal, en la que el poeta se contempla y dilucida con su poesía; en el caso de Mario, con su delirio en vida, que es a fin de cuentas el delirio del poeta. <<En mundo se te da en fragmentos/en astillas: de un rostro melancólico vislumbras una pincelada / del Durero<sup>86</sup>>> (157) son los primeros versos de “Consejos”. La melancolía en Mario vuelve a ser activa, como veíamos en Bolaño. El ensueño te hace abrir los ojos para ver el paisaje estético, ético y religioso en la misma pincelada, en el mismo trazo, en el mismo trozo o astilla. <<Todos mordiendo un trozo cinético de cielo>> (156), decía Bolaño al final de su poema “Un resplandor en la mejilla”. Este modo de relacionarse con el universo nos exige la exploración y reconstrucción de los hechos, la búsqueda, el descubrimiento, la revelación y relación de los mismos. Para ello, el poeta despierta con sus ojos metafísicos y ve que <<más allá de la cáscara está la pulpa/debajo del ojo / la pestaña / Quizás ni el Carbono 14 será capaz de reconstruir los hechos / verdaderos>> (157, 158), afirmar Papasquiaro en “Consejos”. El poeta es un escéptico descreído de lo que le dicen sus ojos, no como el refugio que llaman ataraxia, sino precisamente para seguir buscando en la tensión fronteriza del ser, que es el vivir. La imagen *debajo del ojo / la pestaña* es recurrente en ambos poetas. En ellos siempre reside el elemento inquietante e incómodo de la visión parcial o total, nunca limpia ni fácil, sino basada en el sufrimiento y el dolor y la suciedad, puesto que la metafísica reside en la materia, como el ser fronterizo en la plenitud de Dios. Esa imagen es el germen del personaje Carlos Wieder, en el que se expresa una mística del mal. Las partes son pues las astillas del mundo y 2666. <<Desplazamiento del acto de escribir por zonas nada propicias para el acto de

---

<sup>86</sup> Cuando la barra está pegada a la palabra indica que es la usada por Mario Santiago para su verso; en caso de que esté separada por un espacio indica que es la usada por nosotros para separar los versos. Mario usa las barras como paréntesis, guiones o comas, y, para la conjunción copulativa y, usa &. De este modo personaliza sus apartes y cópulas en una unidad más amplia dentro de su poesía.

escribir>> del fragmento 13 del manifiesto es la vida misma en su verdadero vivir fronterizo. El escritor es un escéptico y un melancólico y por eso una búsqueda activa que se abre a la visión metafísica de la literatura, sacudiéndola, desde el malditismo, y como artefacto, de cualquier convencionalismo ante nuestros ojos sensoriales en su inmovilidad empírica o dogmática, y por ello mismo siendo incluso más literatura. <<En poesía y en lo que sea, la entrada en materia tiene que ser **ya** la entrada en aventura>> (fragmento 17 del manifiesto) (la negrita es del texto), <<la percepción se abre mediante una ética-estética llevada hasta lo último>> (Ibídem), <<ardillas de fuego saltando por árboles de fuego>> (fragmento 18). La caída en paracaídas de Huidobro en *Altazor* es, como dice Bolaño, con el paracaidista envuelto en llamas o, incluso, sin que se le abra el paracaídas (*Entre paréntesis*, 333).

Además de la aventura, la fragmentación del mundo y el ojo, el parque o jardín y la revolución serán puntos en común entre Papasquiaro y Bolaño. Leemos en “Consejos”: <<Por ahora tú te tiendes bocabajo a la sombra de las piernas / largas y velludas de los parques / donde se reúnen / el que sueña con revoluciones que se estacionan / demasiado tiempo en el Caribe>> (159). La revolución es el sueño o el modo de vida, en el movimiento, la frustración y la pesadilla, y en el estancamiento, ya que en este caso ni llega ni se hace, lo cual intensifica la frustración y la pesadilla. <<Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando>>, decía el fragmento 21 del manifiesto. Hay un fuerte contraste y tensión entre los sueños y la realidad. El ser fronterizo en el poeta se expresa mediante el grito, el aullido. Lo contrario a este aullido será la amnesia, otro punto en común entre ellos dos. <<Los eternos enfermos de amnesia que se chupan el dedo de alegría>> (162), leemos en “Consejos”; <<que la amnesia nunca nos bese en la boca. Que nunca nos bese>> (fragmento 21), leemos en el manifiesto.

Otros puntos en común son el sexo, el viento destructivo y la materialización de la noche como bestia. Los tres elementos confluyen en el malditismo de la belleza y la destrucción como un mismo paisaje: la curiosidad intelectual, la revolución y el amor como flores del mal en el jardín de la polis; de ahí que haya una mística y una mística del mal en la misma visión o en la visión misma. El parque en ambos se formulará como

un cronotopos particular en sendos imaginarios. Recordemos lo importante que será en *Lds*, donde precisamente es el Parque Hundido donde se produce el encuentro entre Octavio Paz y Ulises Lima (501 y ss.). El mundo alucinado del afuera se hace ver en nuestro mundo normal, transformándolo<sup>87</sup>. En “Consejos”, Mario dice que <<el parque tiembla/mis pasos interiores me llevan por las calles / de un puerto de mar verde / que los nativos llaman *Mezcalina*>> (163).

El sexo mostrado explícitamente es otro punto de encuentro donde el erotismo se manifiesta como un momento álgido y revelador, una experiencia extática en nuestra visión o ceguera. En ese instante místico, por tanto, vemos o no vemos. Leemos en el poema de Bolaño “Generación de los párpados eléctricos”, en *Muchachos*, <<su cuerpo blanco se mecerá se mecerá / mientras un falo va abriendo su vagina se mecerá se mecerá / sus ojos serán un desierto / –dios mío, sálvate>> (141). Aquí la mujer se hunde en su ceguera. El poeta que sí ve alerta, denuncia, grita, aunque sabe no ser escuchado, sólo salvado por su decir en su grado máximo de compasión, que es una comunicación metafísica. Da fin Mario Santiago a su poema “Imitación de Li Po”, en *Aullido de cisne*, con los siguientes versos: <<A fiebradamente transparente / Descubro a mi doble tañendo 1 laúd / Abriéndose paso en 1 vagina de nubes>> (15). El poeta en su decir siente su propia mística y su absoluta soledad. La mónada es plenamente vida y plenamente sola. La íntima comunicación en el aullido del poeta, un instante de luz. Consideraba Bolaño en el fragmento 9 de su manifiesto <<la ternura como un ejercicio de velocidad>>. En el movimiento, la mónada ilumina momentáneamente su universo, que son todos los

---

<sup>87</sup> Jean Cohen insiste en la aberración o desvío que caracteriza al lenguaje literario y en la impertinencia como base de la poesía. Más ampliamente explicado el desvío que supone la lengua literaria en Pozuelo, *Teoría del lenguaje literario*. El poeta es pues, según Cohen, un impertinente, y, en su impertinencia, un mago, un chamán, un místico, en fin, un maldito, decimos nosotros. La alucinación nos aleja de nuestro mundo o nos lo muestra. Recordemos el despliegue en el duelo de *Lds* (481, 482). De ahí el dionisos destructivo o el catártico, Tiresias como visionario o el vidente que no ve, el loco lúcido o el loco patológico. La realidad del don Juan de Carlos Castaneda se encontraría en esta órbita develadora ante una razón invasiva de realidad y por ende oscurecedora.



universos. En ese instante místico vivimos la esencia del viaje y la aventura que somos, como un afuera. La mónada se abre. Acordémonos del grito o golpe de César Vallejo *estáis muertos*, pues la vida encerrada en un estándar de vida es la mónada iluminada con luz artificial. La mónada encerrada en sí misma: un movimiento contrario a aquel de la mónada que se abre. Encerrados en nosotros mismos, sin comunicación ni compasión, esto es sin afectividad íntima y existencial, es la esencia de esa mónada encerrada en sí misma y por sí misma. Su momento álgido es la apertura máxima a ese ser cerrado, que es el estar más alejado, y que concluye con una mística del mal, como veíamos en los personajes de Carlos Wieder, Hannibal Lecter, Dorian Gray, Patrick Bateman, Mr. Hyde y un largo etcétera, donde la mejor de las creaciones es la aniquilación. Recordemos que Satán no es la caída, sino el vacío de la caída. No sabemos cómo nos mira la noche o cómo miramos a la noche, hasta que la materia, en su decir, lo muestra. Las flores del mal son de una terrible bondad. En nuestra plenitud, nos creamos o nos aniquilamos. Aniquilar es también crear, pero no para el otro, sino para uno mismo, en el mundo de ese uno mismo. En nosotros mismos nos sentimos no ser en el otro. Nuestra búsqueda y nuestra aventura es en este sentido aniquiladora, pues por más que buscamos no nos hallamos en el otro y lo otro. Llenarnos es de este modo vaciarnos, pues no somos en el otro o lo otro en que vivimos nuestra aventura, lo cual sentimos como una distancia insalvable, y metafísicamente en ese vacío nos imponemos; en la materia, aniquilando.

En “Consejos”, Mario escribía: <<! (sic.) Qué luna! / como uña cortada / –como un gajo de esperma / suspendido / sobre el lomo negro de la noche>> (165). Nos cuenta Jacobo Urenda en la parte central de *Lds* que <<en África [a diferencia de en París] (...) la gente *habla*, te cuenta sus *problemas*, y luego una nube de humo se los traga y desaparece, como desapareció Belano esa noche, de golpe>> (527) (la cursiva es del texto). Lo inconsistente físico se hace consistente metafísico. En otro momento de “Consejos” leemos: <<los últimos ruidos de un picnic / donde la Desolación ha hecho de las suyas / & ha acabado voceando la proximidad del viento / que todo mancha & roe>> (165). Los ecos bucólicos son los ruidos del Hades. Este uso inquietante y fronterizo de

la noche, la luna, el viento, la nube serán imágenes recurrentes y metáforas afectivas<sup>88</sup> en la obra de Bolaño, sobre todo en la configuración de la visión de 2666.

El destino causal es deconstruido por el azar. En otro momento del poema, de pronto la voz poética prorrumpe en <<el Azar: ese otro antipoeta & vago insobornable>> (160). En el manifiesto Bolaño decía en el fragmento 2 <<(Miedo a descubrir) (Miedo a los desequilibrios no previstos)>>. El mundo en que vivimos parece predicho. Se hacen ciertas cosas para conseguir otras. El poeta se ve entre decires, pues no se considera predicho o encorsetado en un decir estándar en que predomina el deseo y no el afecto. Ante tal estado, la voz poética denuncia que <<el miedo te ilumina el estómago & te lo quema>> (164). Es por tanto desde la evidencia metafísica desde la que el poeta se abre, y aconseja. <<NO HAY ANGUSTIA AHISTÓRICA / AQUÍ VIVIR ES CONTENER EL ALIENTO / & DESNUDARSE //consejos de un discípulo de Marx / a un fanático de Heidegger/>> (Ibídem). El materialismo histórico y la metafísica idealista se aúnan en este poema, para ofrecer su propia dialéctica: su realidad y su deseo, su Tesis y Antítesis, su Polo Norte y Polo Sur, su aerolito incandescente y su ovni en palabras, <<tus párpados tu percepción & tu camisa de fuerzas / la Materia & la Energía>> (163). El poema está construido mediante la cópula, simbolizada como un abrazo en &, y la continuidad discursiva, como un torrente que aunara y fusionara desde su intemperie la

---

<sup>88</sup> <<Una metáfora constante y generalizada>>, es la definición que nos da Jean Cohen (112), citando a H. Adank, *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*, 1939, Ginebre. Nos resulta interesante matizar la metáfora como afectiva, al ser precisamente el afecto o lo afectivo la conexión por la que una ética trasciende como metafísica y nos hace trascender por ello metafísicamente. Recordemos que para esta conexión o planteamiento nos basábamos en la metafísica de Macedonio Fernández y en la obra de Isidoro Reguera. En este sentido, la vida y el existir es una metáfora continuada y por tanto la literatura es metafísica. Porque la literatura es metafísica nos expresamos metafóricamente. En la metáfora se muestra el mundo, nos mostramos como mundo y no como la máscara de una realidad, que vemos o no. De este modo analizaremos la metáfora en Bolaño como una metáfora continuada y afectiva, desde una potente base semántica que da unidad a toda su obra, que es toda su escritura, que es toda su vida.

tensión entre los opuestos que marcan y forman la polis. El consejo nos desnuda y muestra como intemperie metafísica, una *Mundicea* en la cual prima el vivir, el vitalismo, existir, pues, en el viviendo. Ésta será la síntesis de su dialéctica, de su decir. <<El núcleo de mi sistema solar es la Aventura>> (166). En el poeta no se dan las cosas separadamente, sino juntas en la palabra, revelándose constantemente, revolucionándose incansablemente. <<La Realidad & el Deseo se revuelcan/se destazan// se desparraman una sobre otra / como nunca lo harían en un poema de Cernuda / corre espuma por la boca de aquel que dice maravillas / & pareciera que vive en el interior de las nubes / no en los baldíos de este barrio>> (159). El poema se sale incluso del poema para llegar o mostrar ese más allá, y, para ello, se basa la voz poética en el príncipe Myshkin, como así lo hizo Bolaño en su poema “Arte Poética Nº 3”, recordemos el verso que citábamos, <<y un muchacho idiota canta mientras observa ciudades levitando como vapor>> (140), puesto que los ataques epilépticos que sufre este personaje dostoyevskiano están relacionados con el malditismo, la maldición y los arrebatos místicos, que son el estado extático en que el poeta escribe su visión, lanzando nuevamente a la polis como intemperie, con el fin de contemplar en ella, en la misma polis, con el poema, a través de los ojos del poeta, la maravilla que ella es como mundo y no como simulación del mundo.

“Consejos” concluye con la tristeza, tema fundamental de *Lds*, como resultado de la sensibilidad poética ante el mundo circundante que se distancia de sí mismo, y el poeta lo nota y lo contempla como 2666, al llegar al momento en que <<casi nadie repare en el loquito que besa lame muerde su reloj / sin manecillas / mientras pregunta *se estará enfriando la tierra / no nos estaremos saliendo de la órbita???* / seguro que de un caso así hasta Jerry Lewis lloraría sinceramente>> (167) (la cursiva es del poema). La comedia en la tristeza se llena de ternura, que es nuestro vínculo afectivo con el que dar a nuestra polis una dimensión metafísica, esto es contemplarla desde la intemperie, porque metafísicamente somos intemperie aunque nos formulemos como polis. <<La ternura como ejercicio de velocidad>> del fragmento 9 del manifiesto es la velocidad como *elocutio* de la ternura: aventura, proceso, viaje. Esa velocidad es la intensificación, el mal, del poeta que en el poeta, por lo que venimos diciendo, se hace intensidad. En esa velocidad el poeta trasciende por la ética afectiva; en esa velocidad la polis se aniquila

por su estética impositiva. La electricidad, el sexo, el fuego son vitalidad en el delirio del poeta. La perspectiva de nuestra polis nos crea como polis o nos aniquila en la polis. El poeta nos desvela para que sigamos creándonos, pues, una vez creados, sólo queda aniquilarnos. El afecto, lo afectivo, es un instante de eternidad. Según seamos en esa afectividad que somos, esto es el ser, nos creamos cayendo o caemos como el vacío de la caída. El ser fronterizo no deja de ser frontera, pero, como frontera, no deja de ser plenitud.

Volvamos a la obra de Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, en la cual encontramos un poema en la sintonía metafísica en la que Bolaño y Papasquiaro escriben. Su título es “Ediciones pro fantasía y expectación” y su primer verso, <<Ojos abiertos no son todo vigilia ni toda la vigilia>> (75)<sup>89</sup>. Despiertos somos además ciegos, sonámbulos, zombies, cadáveres. Acordémonos del *estáis muertos* de Vallejo. Despertar es pues otra cosa a lo que pensamos es estar despiertos. Y esa otra cosa es metafísica. Despertar es por consiguiente abrir metafísicamente los ojos al mundo; y eso sucede cuando el mundo se muestra en nuestro decir y no se oculta en nuestro hablar, siguiendo la distinción hecha en su artículo *El mundo como destrucción de la realidad*, López Martí. <<A cosas de nuestra alma vigilia llama sueños. Pero hay / de ésta también un despertar que la hace ensueño: / la crítica del yo, la Mística>>. El yo que se impone como tal sería la polis encerrada en sí misma. La crítica a ese yo y la mística son pues el modo de liberar la mirada, y con la mirada la polis, para dar el salto a la intemperie que reubique esa polis que se oculta en su máscara. El poeta con el poema arranca esa máscara y escribe poesía. En poesía el mundo se recompone en una libre composición. Razón y sinrazón se reformulan por sí mismos en un decir que muestra el mundo. Este decir es la literatura. La literatura es pues metafísica. <<Vigilia, no lo eres todo. Hay lo más despierto que tú: / la mística. / Y ensueños entre párpados

---

<sup>89</sup> Iremos transcribiendo y comentando las estrofas que componen el poema ordenadamente desde el principio hasta el final; así que no consideramos conveniente repetir la página en que se encuentra, pues todo él se halla en la ya indicada 75.

recogidos>><sup>90</sup>. Vimos el párpado como una imagen fundamental en Bolaño y Papasquiari en sus poemas y en el manifiesto infrarrealista, pues el párpado es la frontera en la que vemos o no vemos el ser, la máscara que lo simula y oculta o la puerta o puente que lo muestra. Escribir por zonas nada cómodas para la escritura, tender puentes entre lo racional y lo irracional, la realidad y la irrealidad del fragmento 13 del manifiesto es la propuesta plenamente desarrollada en los poemas antologizados en *Muchachos* de Papasquiari y Bolaño. Ellos se presentan como esos arquitectos que nos abren a <<ese **espacio** de afuera>> (fragmento 16 del manifiesto; la negrita, del texto original). Continúa el poema de Macedonio: <<Más que el Día / es evidente el ser, la plenitud, / y eternidad nemónica individual / de nuestro ser / nunca comenzado, interrumpido ni cesable>><sup>91</sup>. La aventura es la vida, pues, la vida, sin aventura, no es vida, como vemos en la novela de *Lds*, que acaba con la ventana difuminándose, pues el ser es un incesante siendo. En el siendo trascendemos. Cuando el siendo es un ser, ese ser se estanca. No hay un siendo ser, sino que hay un ser siendo. Una percepción estática no es una percepción extática de las cosas. En la estética, el ser tiende a ser estático. En la ética, el ser es extático, pues en la ética el mundo se ubica en el siendo y en el siendo se muestra,

---

<sup>90</sup> <<Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se *muestra*, es lo místico>> (183 [6.522]) (la cursiva es del texto). En este aforismo del *Tractatus* de Wittgenstein vemos de dónde proviene lo místico dentro de nuestra percepción del mundo que es el lenguaje. Por medio del ensueño tratamos de abrir nuestra percepción a eso que se halla fuera de nuestra realidad, pero que en nuestra realidad se muestra. La literatura, en su decir, muestra el mundo que nuestra habla cotidiana no lleva consigo, sino que en sí esconde. La intemperie da dimensión a la polis y no al revés.

<sup>91</sup> <<La muerte no es un acontecimiento de la vida. No se vive la muerte. / Si por eternidad se entiende, no una duración temporal infinita, sino intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente. / Nuestra vida es tan infinita como ilimitado es nuestro campo visual>> (179 [6.4311]). En este aforismo del *Tractatus* de Wittgenstein vemos el estado en que el poeta se sitúa, es decir en una incesante aventura metafísica abierta en el tiempo cerrado y medido de nuestra realidad. La literatura descontrola esa temporalidad cerrada trasladando al lector a su metafísica mediante la metáfora. El poeta es un alucinado. Somos intemperie metafísica y desde ella el poeta contempla la polis.

se revela. En la parte central de *Lds*, Xosé Lendoiro es un hablar que oculta el mundo, un exhibirse, un imponerse a las cosas, una percepción estática del ser y un estado estático ante la sima. Arturo Belano es lo contrario, esto es, un decir el mundo, un vivir en la sombra, un abandonarse a la aventura, un dejarse llevar por las cosas desde una percepción extática del ser y por tanto un estado extático en la sima, que es nuestro abismo. <<Vamos a meternos de cabeza en **todas** las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse **dentro** de uno mismo, una visión alucinante del hombre>> (fragmento 9 del manifiesto; la negrita es del texto). Despertar el mundo interior es despertar el mundo exterior. Desde el interior nuestro abrimos los ojos al mundo exterior: a sus maravillas; no al revés. Desde la intemperie despertamos a la polis. En la polis despertamos el interior desde el exterior. El interior es, en este caso, una imitación de ese exterior. Éste es el estado existencial de los críticos en *2666*. Así, lo que se consigue es adormecer el interior y pensar que toda es vigilia la de los ojos abiertos. La parte que no conseguimos ver, que es el todo, pasa a ser nuestra ceguera. Ese todo es el abismo que en nosotros palpita, como una oscuridad que nos revela o devora. En el otro estado existencial, en el que despertando desde el interior iluminamos nuestro exterior, tenemos a Archiboldi. Entre Archiboldi y los críticos, tenemos a Amalfitano, que en parte ve y en parte no ve; de ahí que se le presente el fantasma de su padre. Este padre es una manifestación fronteriza que revela, iluminando su ser, y devora, enloqueciendo su realidad.

<<Lemas / De Arte y Vida: / Tragedia y Humorística no sufren límite en el Arte ni / en la Vida. / De Pensamiento: / Haya poder contra la Muerte: El Ser no tiene ley, / todo es Posible>>. En esta nueva estrofa del poema metafísico o arte poética de Macedonio, como vimos que ocurría en el manifiesto de Bolaño, nos ofrece un sentido y una mirada, esto es, una propuesta sobre la vida y su visión o expresión estética. “La parte de los crímenes” de *2666* sería un buen ejemplo de esta concepción del humor y la muerte; lo cual en Bolaño comentamos al hilo de su ensayo “Lichtenberg ante la muerte” recogido en su libro *Entre paréntesis*. En Heidegger, la muerte es lo que da sentido al ser, es decir, lo que hace que el ser se produzca en su absoluta posibilidad y no se desparrame en ella. La muerte no es pues lo que anula el ser, sino lo que verdaderamente

nos ubica en el siendo y posibilite que en él trascendamos. La vida continuamente trasciende a sí misma. La muerte define y potencia al ser, no lo aniquila. A Bolaño la enfermedad no lo anula, sino que con más fuerza y compromiso desarrolla en sus últimos diez años una de las obras más importantes y significativas del siglo XX y del XXI.

La penúltima estrofa del poema de Macedonio dice que <<Un Estado, cultura, arte, ciencia o libro no hechos / para servir a la Pasión, directa o indirectamente, no tienen explicación. / Despierta el alma, vigente en dormido cuerpo, son los / ensueños. Y a veces rige sobre la Vigilia; hace / esperar en el umbral de la realidad>>. El todo cobra sentido en lo afectivo, la Pasión, pues por lo afectivo la parte trasciende a ese todo, sin dejar de ser parte. El ser fronterizo es la frontera y, siendo frontera, es la plenitud. Nuestra percepción en el umbral de la realidad se capta metafísicamente por el ensueño; en el ensueño, nuestra vigilia se abre metafísicamente a su realidad para captar en ella el mundo. Leíamos en el fragmento 16 del manifiesto que <<un muro y un techo adquieren utilidad cuando no sólo sirven para dormir o evitar lluvias sino cuando establecen, a partir, por ejemplo, del acto cotidiano del sueño, puentes conscientes entre el hombre y sus creaciones, o la imposibilidad momentáneas de éstas>>. El arte se manifiesta en un éxtasis en que todos los vínculos crean una imagen, que el artista plasma. Aquí se produce la máxima comunicación, que trasciende, si está fundamentada éticamente. Dice López Martí que <<cuando el mundo es el lenguaje, y el lenguaje es el mundo, o sea, cuando el decir es el ser, y el ser es el decir, acontece lo que denominaremos poema. Y cuando ese poema se da precisamente, para un individuo, como el hecho del otro, aquél vive a éste como unidad de lenguaje y mundo; en ello consiste lo que llamamos sentir pasión por alguien>> (En *Tríbada*, Miguel Espinosa, 1986, 466). Es por medio de la pasión, del afecto, por lo que el poema acontece. Así la visión y el arte. Lo afectivo es la esencia de la ética, por la que nuestra visión de la realidad trasciende para que en nuestro decir se muestre el mundo. Éste es el fenómeno de la literatura como metafísica, que hallamos en la obra de Roberto Bolaño, porque Bolaño es metafísico.

<<Sin Fantasía es mucho el Dolor; se hace, más de lo que es, fantástico>>. Así concluye el poema de Macedonio. El dolor nos desvela existencialmente e ilumina

nuestra fantasía para que con ella iluminemos metafísicamente el mundo. La literatura es metafísica. Si no es así, el dolor no sólo se hace insoportable, sino que además se hace irreal. <<No se estará enfriando la tierra / no nos estaremos saliendo de la órbita???)>> se preguntaba la voz poética al final de “Consejos”. Es por medio de la fantasía y de la ciencia ficción por donde Bolaño y Papasquiario despliegan su mundo poético y se abren a una metafísica que les brinda todas las posibilidades de la pasión, como un estado en el que siempre volvemos a empezar en la cercanía, el aprecio y el afecto que nos hace ser trascendidos en nuestro mismo instante de existencia. El dolor trasciende en la fantasía porque la fantasía es metafísica. La fantasía, mediante el dolor, ilumina todo nuestro ser. Nuestro ser es fronterizo. El dolor puede ser también sin fantasía. En ese caso se encierra, nos encierra, en sí mismo. Existencialmente el dolor nos hace infinitos en nuestra finitud; un vínculo con la totalidad desde nuestra parte limitada, es decir, siendo parte. De ahí la mística y la perversidad. Esto es 2666. Según nuestro vínculo con el dolor 2666 refleja nuestra plenitud o nuestro vacío, el amor en su intensidad o el cementerio que se expande.

En “Consejos”, la voz poética evocaba a <<los que aman rabiosamente como perros callejeros>> (161). En la siguiente composición antologizada en *Muchachos*, “En cualquier momento / acontece un poema”, decía <<la practica en vivo de cualquier Teorema favorito / del hereje Wilhem Reich: / *Un cuerpo se alfabetiza junto a otro cuerpo / & así se funda la Universidad de la Ternura*>> (175, la cursiva es del texto). Bolaño publicará los poemarios *Los perros románticos* y *La Universidad Desconocida*. El amor será el tema central en sus obras. Su implicación y compromiso para vivirlo plenamente les lleva a una metafísica del mundo, pues el mundo es amor y el amor nos enseña en la distancia y el olvido, la tristeza y el dolor de contemplarnos como abismo y, en ese dolor y esa tristeza, trascender el siguiente paso, el siguiente día, el siguiente capítulo sin traicionarnos, sin querer olvidar algo, y además tener el valor de mirarnos a los ojos y seguir amando.

En el poemario de Papasquiario *Aullido de cisne* veremos desplegado todo este imaginario que venimos señalando, compartido y generado desde sus inicios con Bolaño.



La dimensión social se caracteriza por su pensamiento revolucionario, que políticamente se asociaba al marxismo y al trotskismo, pero que en realidad tenía que ver con la poesía misma, que no por ello era menos político, sino al revés. De la antología *Muchachos*, en “Consejos” decía Papasquiario: <<lástima (...) / que Rusia sea tan ferozmente antitroskista>> (159); en “Arte Poética N° 3” Bolaño decía <<las manos de un viejo marxista que ya no cree en nadie ni en nada>> (139), y, en “Un resplandor en la mejilla”, <<leer (...) a Marx en alemán>> (155), como una gran aventura intelectual y vital. La visión en ambos no se produce desde un entusiasmo inocente, sino desde un desencanto y una melancolía activa; de ahí su tono maduro, inteligente y participativo que mira las cosas con perspectiva. Es de este modo cómo una actitud combativa con la realidad sacude y renueva la realidad. El juego es en sus poemas constante, pues los distintos estratos de lo social, lo político, lo religioso, lo literario y lo metafísico se mezclan y recomponen en nuevas realidades que precisamente destruyen la realidad para mostrar el mundo, su poesía y su ser en el siendo. En el poema “San Malcolm Equis” de *Aullido de cisne* se pregunta: <<¿Me llamo Malcolm o me apodo Firmin?>> (43). La construcción del nombre y el poema nos remite a todos los estratos citados antes. Al líder del movimiento negro estadounidense se le da el trato de santo y se fusiona con el protagonista de la novela de Malcolm Lowry, *Bajo el volcán*. Esta transformación poética la sufrió el mismo Papasquiario con su propio nombre. Nació como José Alfredo Zendejas Pineda y él mismo se rebautizó como Mario Santiago, para ceder la exclusividad del nombre al compositor de rancheras José Alfredo; Papasquiario, para recordar la ciudad natal del escritor revolucionario José Revueltas. La mezcla de estratos crea una nueva dimensión que potencia todas las demás. Malcolm X se lee, se concibe, se vive así de manera diferente, potenciando lo político y lo afectivo. Lo metafísico, como vemos, es profundamente político desde el interior al exterior, no al revés, como sucede con la poesía meramente política o meramente descriptiva, invadida por el exterior.

La dimensión religiosa abarca todo el decir en Mario, cuyo delirio poético parece un constante peregrinar. Es por ello que la aventura, el viaje, la alucinación en él toma siempre un cariz más amplio, cuando no infinito. El aullido de cisne es ya de por sí un canto ritual que expresa en sí mismo lo más puro y vital en la alegría y la tristeza. El cisne, por ese aullido, se transforma, y, lo que indicaba simbólicamente la muerte, en el aullido da el giro e indica la vida, pero en el grado máximo de frontera, que es el ser fronterizo. En el poema “San Juan de la Cruz le da un aventón / a Neal Cassady/en la frontera / entre el mito y el sueño/” nos cruzamos nuevamente con esa mezcla de estratos que nos trasladan a una dimensión del decir que es fronteriza y es metafísica. En el manifiesto infrarrealista leemos en el fragmento 7 este peregrinar fronterizo hacia un estado místico de visión metafísica sobre nuestra realidad física, donde somos el mal siendo plenitud. Dice Bolaño en el manifiesto: <<dulce hermana, aullidos de tanque, canciones hermafroditas, desiertos de diamante, sólo viviremos una vez y las visiones cada día más gruesas y resbalosas. Dulce hermana, aventones al Monte Albán. Apriétense los cinturones porque se riegan cadáveres. Una movida menos>>. La metafísica de la frontera surge de las metáforas afectivas de Papasquiario y Bolaño. Éstas se convierten en símbolos de vitalidad, ímpetu y salvajismo. El romanticismo se reformula en ellos en el ser fronterizo. El poeta se ve reflejado en el exterior desde su interior. Esta relación especular le da una imagen u otra, lo cual observa con cuidado intelectual y afectivo. El poeta se ve reflejado en las cosas porque es las cosas, el paisaje vivo de las palabras que salva con su decir. De ahí el collage y la reutilización de los distintos estratos de la realidad; porque su decir, como todo decir, es visionario, y en la visión, los fragmentos se reformulan y recomponen constantemente, reflejando el 2666 que el poeta aúlla.

Los poemas de Mario Santiago son un verdadero collage material y espiritual que nos hacen dar el viaje que Mario realiza en su delirio como el poeta cuya vida y obra es la poesía. En este sentido lo metafísico aparece en su obra como la base o dimensión por la cual expresar la imágenes que va generando en su reconstrucción del paisaje exterior y la cultura absorbida como una vivencia en sí, que es la que el poeta siente a al vez como un regalo y un arrebató. El epígrafe escrito por el mismo Papasquiario para su

poemario *Aullido de cisne* reza: <<El Poeta como es el géiser de su propio Ser>> (4). Así también su poesía. Recordemos que en “Consejos” decía que <<somos actores de actos infinitos>>, y como ejemplo principal de estos actos tenemos sus propios poemas; si bien se refiere a todos nuestros actos, que, como nosotros decimos, son actos monadológicos. En el poema que citábamos, “San Juan de la Cruz le da un aventón / a Neal Cassady”, dice que <<El destino rodando / Todo ser & hasta en zancas escupe ovis bordados / con alas de las más locas luciérnagas>> (10). El poeta descubre el mundo en su vida alucinada. Tengamos asimismo en cuenta la imagen de *Lds* <<una luciérnaga perdida en la conciencia de Polifemo>> (433). La realidad cotidiana no consigue imponerse, porque el poeta ve más allá y en ese más allá actúa. El destino del poeta se descompone constantemente para recomponerse en su acto, en su impulso creador. El acto del poeta es infinito porque se sale del tiempo. Su presente es una incesante brecha de inmediatez en el presente. En ese acto, el presente deja de ser presente para ser el mismo acto existencial: pura vida del ser en su siendo. La realidad, el destino, desaparece, pues todo lo que aparece es la mismísima vida del poeta en su acto. La literatura es el lenguaje que consigue mostrar este acto sin tiempo ni realidad. La literatura es de hecho lo que muestra este acto, que es el decir<sup>92</sup>. Sigue el poema de Papasquiario más adelante: <<El cuerpo del alma se baña en el viaje / El centro se curva / La curva es salvaje / La carretera es Dios mismo>> (Ibídem). La materia del ser es el principio de una *Mundicea*. El movimiento del viaje ilumina el alma y la hace relucir, como una visión intemporal. La literatura expresa esa visión o, mejor, se expresa desde esa visión. El giro posplotiniano nos hace ver y concebir a Dios en la materia o la materia también como el Uno-Bien. La carretera, como le ocurre a la Generación beat, revela en su recorrido el rostro de Dios, como al peregrinar, porque la carretera es Dios mismo. Odiseo, San Juan de la Cruz, Neal Cassady y Jack Kerouak, Bolaño y Papasquiario en su vida real y en la

---

<sup>92</sup> Recordemos aquí nuevamente el aforismo de Wittgenstein, en su *Tractatus*, 6.4311, que acaba diciendo: <<nuestra vida es tan infinita como nuestro campo visual>>. Evidentemente aquí situaríamos toda la vida y obra de Bolaño y a 2666 como símbolo de nuestra ceguera, pues el poeta sí es capaz de verlo en nuestro presente, desde su visión metafísica del mundo.

ficticia de *Lds* son ese recorrido salvaje y, por salvaje, místico. <<El camino está hecho / :Convulsiónate:>> (47), dice Papasquiario en su poema “Aullido de cisne”, como en el fragmento 14 del manifiesto. <<Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se *muestra*, es lo místico>> (6.522 del *Tractatus*).

El siguiente poema de Papasquiario sin título, en *Aullido de cisne*, da comienzo con el verso: <<El asesino sonámbulo cruzó los portales de la pesadilla vacía>> (11). En el ser fronterizo estamos todos. Todos somos el ser fronterizo. En el ser fronterizo hay una mística y una mística del mal, pues nos realizamos como acto monadológico, en el cual la víctima persigue a su asesino. El miedo, el aprendizaje, el dolor, la pasión se hallan en el mismo acto, que es un acto maldito. Somos el mal pues nos intensificamos para realizarnos. En ese acto nos creamos o nos aniquilamos, adquirimos la visión del ensueño o la ceguera de la pesadilla. Este sonámbulo del poema de Papasquiario indica una mística del mal y configura perfectamente la visión aniquiladora de Carlos Wieder. Su más ansiada creación es mera aniquilación. Satán no es la caída, sino el vacío de la caída. Mientras el campesino de la parábola de Kafka *Ante la Ley* no puede cruzar el umbral de su puerta, el asesino sonámbulo cruza todos los umbrales hasta aniquilar el umbral. Ser el límite es hallar nuestra plenitud en el ser fronterizo: esa brecha en que el presente es eternidad, en nuestro estado extático. Deshacer ese límite para dejar de ser el límite y ser el ser, esto es ser como Dios o ser Dios, nos sumerge en la aniquilación para ser, lo cual acaba siendo una aniquilación *ad infinitum* para ser, para no ser el límite. Ese ser se impone como un no ser, para ser más, pues no hay no ser. Este ser más es la aniquilación de la aniquilación, es decir un vacío para ser más que la plenitud. Pero todo es plenitud. El vacío hace plena la plenitud. Aniquilar se marca en la frontera, pero en la plenitud es también creación. Aniquilar no es ser más que la plenitud, es aniquilarse. Y en ese aniquilarse uno no se aniquila, pues no puede dejar de aniquilarse para ser más que la plenitud. De este modo, aniquilarse no es caer, sino el vacío de ese caer en que la aniquilación se condena, no como condena, sino como imposición para ser; para dejar de ser el ser fronterizo y ser más. Y ese ser más es un no ser que ni siquiera es. La mística del mal es el mero aniquilar para ser, como vemos en la parte de los crímenes de 2666, en Carlos Wieder en *Estrella distante* y en Satán en el *Paraíso perdido* de Milton. Eso

inexpresable que es también el mal existe: se muestra. El ser fronterizo en la frontera, siendo frontera, crea o aniquila. La literatura siempre crea. La literatura es metafísica. Por medio de la literatura mostramos la mística y la mística del mal.

En el poema “Aullido de cisne” dice: <<Las leyes del Espacio se rematan / suicidado el tiempo que llagaba el destino del timón>> (47). Esta imagen nos recuerda al poema de Cesárea Tinajero, en el cual el barco representa el alma y las diversas líneas del mar, el movimiento metafísico que esa alma represente. Una visión poética, pues. <<Si he de vivir que sea sin timón y en el delirio>> repetía Papasquiaro como seña de identidad y anunciándose a sí mismo sencillamente como poeta. El poeta vive fuera del tiempo porque el poeta se presenta en su presente como intemperie metafísica. En la intemperie el ser es frontera porque el ser es fronterizo. En la polis, el ser se impone como ser. La polis ha de ser creada desde la intemperie y no aniquilada desde la polis. Recordemos que también Bolaño conjeturaba en su ensayo “Tiziano retrata a un hombre enfermo”, y en la conjetura afirmaba, invocaba, la no existencia del tiempo. En ese presente eterno, que no es presente, sino éxtasis de ese presente, en el siendo, vive el poeta, o el poeta se evoca e invoca como presente para mostrar, en el instante de su decir, el mundo en sí intemporal, esto es, lo inexpresable que en la literatura se muestra. Decía justo antes, en el mismo poema: <<El hombre es 1 ser celestial amuñonado / Sintaxis estrellada / Albedrío del corazón // que a tamtams se desboca & se detiene / subrayándole los párpados al vértigo / ahogando en semen al fantasma de toda explicación/ / *Ahora & siempre*>> (47) (la cursiva es del texto). El hombre es el ser fronterizo en su intemperie metafísica y extática. El vértigo viene de la otra parte, en la que nos protegemos como polis y no nos creamos como polis. En la primera opción el miedo nos atenaza y nos crea nuestra propia caverna de sombras. La revolución en la sombra es en este caso la luz para esas sombras de la caverna, el aullido del poeta que convulsiona la caverna para mostrar el afuera que somos. Acordémonos del *tam tam* que comentábamos de *El corazón de las tinieblas* de Conrad. En el <<Beso sin alas donde muere el río>>, dice la voz poética que <<La muerte es el fuego que revive / (...) La muerte no es la muerte / Su eterna cicatriz florea / (...) Como flor de voz / Aquí el Tú es Yo>> (47). La muerte no es la muerte. La muerte en la polis es la muerte en vida en el beso que no es beso, sino beso en la distancia

–la distancia de la polis dentro de la polis: la explicación, el vértigo. En el peor de los males, la flor más bella del jardín, pues somos plenitud siendo frontera. En la intemperie, siendo frontera, la voz suena en su decir, y, en ese decir, que es lo místico, se muestra el ser metafísico que es nuestra plenitud en la frontera donde no hay distancia, sino el afecto en la coordenada precisa en que el tú es yo. Nuestra piel marca nuestra frontera, el afecto fusiona esa frontera. Metafísicamente somos ese afecto. Lo afectivo es nuestro ser metafísico en la frontera.

Termina el poema afirmando que <<Se alimenta el ser del no ser>>, pues ese no ser es el éxtasis que le hace ser al ser, el salto al vacío kierkegaardiano, el instante de plenitud, la verdadera eternidad, del ser. Para ubicarse el poeta en ese éxtasis, <<Mato lo que digo / ::Aullido de cisne::>> (48). El artefacto mata lo que dice; por eso es artefacto. Un artefacto en este poema que hemos comentado de Papasquiario es: <<André Breton come caca>> .

Matar lo que digo es quemarlo viviéndolo. La palabra, en su expresión, adquiere su liberación. En esa liberación sucede la trascendencia de la palabra. En el poema de Papasquiario “Con el cielo por dentro”, leemos: <<El horno de su ojo burila en mi conciencia / visiones que desbordan el parpadeo exacto de mi ser / *Ahí va el golpe*>> (20) (la cursiva es del texto). Papasquiario expresa su visión para salirse de la explicación. Papasquiario poetiza para ver y sentirse en el éxtasis de la vida, en ese golpe que, viviéndolo, nos hace en nuestro presente atemporales, que es la verdadera eternidad, es decir, la eternidad de nuestro aquí. En este sentido nuestro aquí y ahora, viviéndolo, sintiéndolo, quemándolo plenamente nos hacemos intemporales, nos hacemos éxtasis. La ética y la estética son la misma cosa, dice Wittgenstein en su *Tractatus*. Trascendemos en nuestra ética-estética por el afecto, que es la metafísica según Macedonio. Ese golpe del poema de Papasquiario también es el que indicamos con el poema *Los heraldos negros* de César Vallejo. En la visión nos vemos plenamente, el tú es yo, y por tanto nos vemos, y nuestro acto es monadológico. Porque de este modo nos vemos, el poeta nos ve asimismo en 2666, como el peor de los males del que tratamos de surgir como la flor

más hermosa o aniquilarnos plenamente. Somos el mal siendo el ser fronterizo siendo la plenitud.

En lo literario, la Generación beat está muy presente en sus escritos no sólo explícitamente como elementos de sus poemas, sino además implícitamente en su actitud vitalista, sensitiva del mundo y espiritual. El impulso beat es un impulso interior panteísta, donde el todo es experimentado por el artista o escritor como una necesidad de ser vivido o quemado existencialmente, como dicen los infrarrealistas, es decir, descubierto. De ahí lo esencial que tanto para unos como para otros es la carretera y la aventura espontánea, el paisaje y su percepción íntima, la rebeldía y el delirio en el movimiento metafísico de la poesía, y, de la poesía, a la música y las demás artes y campos epistemológicos. Bolaño y Papasquiari son intensa búsqueda. Con la literatura se expresan expresando lo literario. La literatura supone el medio y también sus coordenadas para fortalecer y fijar su poética ético-estética. En el poema de Papasquiari “Adolescencia Bisiesta” se dice que <<Respirar me era tan Mark Twain/tan William Burroughs>> (6). En este poema sobre la fuerza de la juventud aparece también el <<¡Dinero gratis!>> que veíamos en el poema de Bolaño “Un resplandor en la mejilla” y el <<¡Aventones para Monte Alván!>> proclamado asimismo en el manifiesto infrarrealista. “En cualquier momento / acontece un poema” de la antología *Muchachos*, evoca: <<por ejemplo ese muchacho pelirrojo que se remoja los pies / en el agua de la fuente / & se siente Huckleberry Finn viajando en una balsa de troncos / /en pleno Mississippi/>> (168). La fuente desde esas coordenadas nos traslada a la aventura del interminable río Mississippi, que es el viaje físico y metafísico de Bolaño y Lima en *Lds*. Nuevamente en *Aullido de cisne* tenemos poemas que se llaman “Leopoldo María”, “BEBOP”, “Las últimas palabras de Malcolm Lowry”, “Delirio de Geoffrey Firmin”. Tengamos presente que el epígrafe de *Lds* es de la novela de Lowry *Bajo el volcán*, leitmotivo en Papasquiari. La locura y el abismo, el jazz y el ritmo de la Generación beat, la pérdida y la búsqueda del amor en el naufragio marcan esas coordenadas con las que el poeta da rienda suelta a su decir poético, su delirio y visión.

Un poema de tema dantesco y místico es el titulado como si ya fuese otro poema el mismo título: “Iniciando la subida / /como queriendo / espejearte el paso/ / Ahí está todavía esa cantina: / Hija del silencio de las ánimas / ((el vals de El Farolito))”. El poeta se rescata a sí mismo si su delirio lo lleva <<a la parada de la Estrella>> (44). Recordemos que la última palabra de los tres poemas que componen la *Divina comedia* es el plural de estrella. En ella el poeta rescata su destino, que es Ivonne, la *beatrice* de la novela de Lowry *Bajo el volcán*. De este modo acaba el poema. En lo más bajo, en el peor de los males, la flor más bella del jardín. En el gesto más humilde, lo inexplicable se muestra. Esto es lo místico. En el poema “Aullido de cisne” decía Papasquiario que <<El gesto calcinado vomita aún fulgor>> (47) (la cursiva es del texto). El fulgor que nos ilumina en cada una de las muertes numeradas en la cuarta parte de 2666.

Los dos, Bolaño y Papasquiario, tienen una fuerte personalidad, que los distingue uno del otro, pero juntos configuran una poética rica y revolucionaria desde una metafísica de la frontera.

#### **4.3.3.- Poemas de madurez: *Los perros románticos y Tres*.**

Llamamos poemas de madurez a aquellos que publicó a partir de los años noventa en España con plena conciencia de ser un poeta de oficio que se gana la vida como tal, lo cual conlleva una apuesta de lo más arriesgada, pero asimismo una escritura poética convincente y sólida en la selección y estructuración de la producción poética como libro independiente. Este modo profesionalizado lo apreciamos tanto en los versos como en el orden y agrupación de los textos que iremos comentando en los poemarios *Los perros románticos y Tres*. Bolaño responde en este periodo por sí mismo, ya no como miembro



de un grupo que realiza proyectos conjuntos en antologías, aunque en esencia un Bolaño y el otro sean el mismo<sup>93</sup>.

Aunque en su mayoría los poemas que componen *La Universidad Desconocida* correspondan más a la época que hemos llamado primeros poemas –el grueso del volumen corresponde a los años ochenta–, fue póstumamente cuando se publicó como libro, cuyos archivos encontrados fueron ordenados y trabajados durante toda la vida del escritor. De ahí que situemos también en este apartado este poemario, encabezado por

---

<sup>93</sup> En general la poesía de Bolaño no ha sido aún debidamente reconocida, si bien parte de la crítica ha comenzado a reaccionar debidamente ante las ligeras apreciaciones que señalan a Bolaño como un poeta mediocre, o bien consideran una faceta secundaria en nuestro escritor el cultivo de la poesía. Ante artículos basados en rápidos apuntes y valoraciones superficiales, como el de Matías Ayala, “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 91-102, contamos con otros que han sabido pararse con tiento y dedicación en los textos poéticos y poemarios de Bolaño, verbigracia, el artículo profundo y poético de Luis Bagué Quílez, “Retrato del artista como perro romántico: la poesía de Roberto Bolaño”, *Lectura y signo*, 2008, pp. 487-508; o también el de José Jesús Osorio, “La poesía de Roberto Bolaño: tópicos y ensueños”, *Revista de Humanidades*, 2013, pp. 123-153; el “Dossier Bolaño Poeta” que Bruno Montané coordinó con cuidado y aprecio, en *Quimera, revista de literatura*, N° 314, 2010, pp. 32-60; el conseguido artículo de Pablo Moíño Sánchez, “Novela-nieve, poema-río: sobre *Amberes* y *Gente que se aleja*”, *Roberto Bolaño. Estrella cercana*, 2012, pp. 299-317; y los ensayos de Cristián Gómez Olivares, “Bolaño, su poesía y los derechos humanos (el poeta y su significado para la poesía chilena)”, pp. 53-86, y de Alejandro Palma Castro, “Un poeta latinoamericano en el D.F: irrupción poética de Roberto Bolaño”, pp. 89-106, ambos en *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 2010. Ya en la *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003), Simposio Internacional*, celebrado en Barcelona en 2005, se destacaba al poeta frente al narrador, o se hacía ver cómo una narrativa tan especial se daba porque ante todo Bolaño era un poeta, como expresaban las intervenciones de Dunia Gras, “Roberto Bolaño y la obra total”, pp. 49-74; de Helena Usandizaga, “El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño”, pp. 75-94; y la de Bruno Montané Krebs, “Prefiguraciones de la Universidad Desconocida”, pp. 95-104. También contamos en este sentido con el artículo de Juan Villoro, “De parte del fuego. Bolaño: el poeta como héroe”, *Lateral*, N° 120, 2004.

un título que podría dar nombre perfectamente a sus poesías completas. Sería difícil escindir una poesía de otra en un escritor como Bolaño, debido a la continuidad y coherencia que caracteriza toda su obra, pero sí podemos señalar los momentos que marcaron la vida del escritor y que influyeron fuertemente en su estilo y mirada literarios. Podríamos citar varios de ellos –el hecho de haber sido padre sea quizá el más importante–, pero nos quedamos en el asunto que nos atañe con respecto a su poesía al momento en que abandonó México para instalarse definitivamente en España y aquel en que le diagnosticaron su enfermedad crónica, debido al carácter contemplativo y afectivo que estas vivencias afectarán a su modo de percibir el mundo. En este caso, *La Universidad Desconocida* es asimismo una visión metafísica de la vida<sup>94</sup>, por la cual Bolaño escribe poéticamente las distintas etapas y estados que experimenta con las relaciones humanas y su entorno, sea éste el ya vivido o el que está viviendo en lo familiar, lo social, lo político, económico o literario.

---

<sup>94</sup> En el libro publicado de *La Universidad Desconocida* se dice en la contraportada que afirmó Bolaño: <<Creo que en la formación de todo escritor hay una universidad desconocida que guía sus pasos, la cual, evidentemente, no tiene sede fija, es una universidad móvil, pero común a todos>>. De este modo la mirada penetra para hacernos ver esa universidad que todos llevamos dentro y que nos orienta y enseña, para quien quiera ver, aquello que cada uno de nosotros debemos aprender en nuestra vida y llegar a ser eso que somos, como persona o como escritor o como cada cual tenga la necesidad de ser, en un sentido existencial; de ahí lo edificante de la lecturas, de las relaciones humanas, de nuestra relación con el dolor, la enfermedad y la locura, en el sentido kierkegaardano.

De esa *Universidad Desconocida*<sup>95</sup> Bolaño extraerá los poemas que configuren los libros *Los perros románticos*<sup>96</sup> y *Tres*<sup>97</sup>. El primero ganará el Premio de la ciudad de

---

<sup>95</sup> Algunos artículos han centrado su atención en esta obra y su misterioso y sugerente título. Es el caso, por ejemplo, de Rodrigo Fresán, “El secreto del mal y La Universidad Desconocida, de Roberto Bolaño”, *Letras Libres*, 2007; o también, del mismo autor, “El samurái romántico”, *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 293-303. También contamos con las aportaciones de Ignacio Echevarría y Bruno Montané, “Sobre La Universidad Desconocida”, en “Dossier Bolaño Poeta”, *Quimera, revista literaria*, N° 314, 2010, p. 40; de Gema Carolina Zorrilla Flores, “Roberto Bolaño: La poesía como la senda inesperada o un pabellón de la «Universidad Desconocida»”, *Sincronía, revista de Filosofía y Letras*, N° 63, 2013; y la de Leila Gómez y Ángel Tuninetti, “Viaje maldito en *La Universidad Desconocida*, de Roberto Bolaño”, *Studia Romanica Posnaniensia*, 2013, pp. 63-73.

<sup>96</sup> De este poemario han aparecido hasta la fecha varios artículos y ensayos que lo comentan; si bien todavía ningún estudio lo ha atendido con la especificidad que se merece. Podríamos citar el ya mencionado texto de Matías Ayala, “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 91-102. Otro artículo poco destacable, por su escasa profundización, es el de Manuel Jofré, “Bolaño: romantiqueando perros, como un detective salvaje”, *Territorios en fuga*, 2003, pp. 233-240. En la misma línea, Marcelo Novoa, “Roberto Bolaño o retrato del poeta perro”, *Territorios en fuga*, 2003, pp. 241-248.

<sup>97</sup> Igualmente ha sido atendido por la crítica, esta vez con bastante más atención, este poemario inclasificable y no de fácil lectura. Por ejemplo contamos con un estudio pionero en su especificidad sobre la poesía de Bolaño, como es el de Jaime Blume, “Roberto Bolaño poeta”, *Territorios en fuga*, 2003, pp. 149-166. Un análisis y comentario menos ordenado que el de Blume, pero más dispuesto a profundizar es el de Patricia Espinosa, “Tres de Roberto Bolaño: el crac a la posmodernidad”, *Territorios en fuga*, 2003, pp. 167-176. Asimismo tenemos de Felipe Ríos Baeza, “Sobre Prosa de (*del*) otoño en Gerona”, *Fractal, revista trimestral*; y de Jorge Morales, “Tras la huella de “los poemas incunables”. La poesía de Roberto Bolaño entre México y “La prosa del otoño en Gerona” (1976-1981)”, en “Dossier Bolaño Poeta”, *Quimera*, 2010, pp. 44-47. Podríamos añadir en esta nota el estudio citado de Luis Bagué Quílez, “Retrato del artista como perro romántico: la poesía de Roberto Bolaño”, *Lectura y signo*, 2008, pp. 487-508; además del ya aludido artículo de Rodrigo Fresán, “El samurái romántico”, *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 293-303; y el de Carlos Franz,

Irún en 1994<sup>98</sup> y será nuevamente publicado por Lumen en el 2000, y por Acantilado en el 2006. En el 2000 esta misma editorial había publicado el poemario *Tres*. Anagrama se encargará de publicar en 2007 junto a la colección de cuentos *El secreto del mal* el libro de poesía *La Universidad Desconocida*, ambos rescatados de las carpetas del ordenador de Bolaño. Detallamos las fechas de estas publicaciones porque los títulos y orden de aparición de los poemas difieren entre una publicación y otra. Por ejemplo, el contenido de *Tres* viene titulado en *La Universidad Desconocida* como “Prosa del otoño en Gerona”. La parte de *Tres* con el poema “Los Neochilenos” se encuentra sólo como poema en *La Universidad Desconocida* en la parte “Mi vida en los tubos de supervivencia”. El orden de los poemas en la primera publicación de *Los perros románticos* no corresponde con la usada para Acantilado y Lumen. En Lumen y Acantilado sí que se repite el índice. Un dato destacable es que, en la primera publicación, es “El burro” el texto que abre el poemario, siendo el poema “Los perros románticos” el que dé comienzo a la publicación del 2000 y 2006. Ambos poemas se situarán a la mitad o casi al final en su poemario correspondiente. Es significativo y sensible de comentario el que sea uno u otro poema el que inaugure un poemario de la talla e índole como la de *Los perros románticos*, siendo éste además apoyado por la narrativa que en esa década de los noventa estaba desarrollando plenamente Roberto Bolaño, y muy especialmente la novela *Lds* por el contenido de los poemas citados. Debemos hacer notar asimismo que el poemario aparecido en los 90 estaba dividido en cinco partes temáticas<sup>99</sup>, a saber, “Poetas”, “Detectives”, “Amores”, “Hospitales”, “Crepúsculos”. Casi todos los textos de

---

“«Una tristeza insoportable». Ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B”, *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 103-115.

<sup>98</sup> Había sido publicado en 1993 por la Fundación Social y Cultural Kutxa, San Sebastián, pero será en el 94 cuando le otorguen el Premio Ciudad de Irún. Citamos directamente la edición del 94 al ser ésta la que manejamos para el análisis y comentario.

<sup>99</sup> Más que temático deberíamos decir poemático, puesto que los nombres citados para agrupar los poemas son en Bolaño verdaderos cronotopos, siguiendo la terminología de Bajtin para la novela. Esta información se pierde en las dos publicaciones posteriores, donde los poemas que las conforman quedarán sin ningún tipo de agrupación.

*Los perros románticos* de sendas publicaciones serán ubicados en la penúltima sección de *La Universidad desconocida* con el título “Mi vida en los tubos de supervivencia”. El importante poema de “Musa” sin embargo cerrará el último apartado de este poemario póstumo titulado “Un final feliz”. Poemas como “Bólido” y “Rayos X” los encontramos en las publicaciones del 2000 y 2006, no en la anterior a éstas. En estas publicaciones no hallamos otros poemas que sí formaban parte de *Los perros románticos* de 1994, como son los llamados “Homenaje a Resortes” y “Homenaje a Tin Tan”. Estos son sólo unos ejemplos. Todas estas variaciones son dignas de análisis y comentario, lo cual no es nuestra labor por el momento. Si hemos querido señalar la divergencia entre las distintas publicaciones ha sido precisamente para destacar el hecho de situar y definir los dos poemarios publicados por Bolaño en vida como poemas de madurez, sin que esta clasificación pretenda indicar un valor más positivo frente a las otras, pero sí distinto, la distinción de que hayan sido publicados por el mismo escritor y no por sus críticos y allegados. Para el comentario nos basaremos en estos dos poemarios calificados de madurez, aunque incluyamos algún otro texto cuando sea necesario<sup>100</sup>.

“El burro” es un poema infinito de noventa versos. El viaje recorrido en esos versos traspasa lo físico de su ejecución como poema para dejarnos a través de él en el

---

<sup>100</sup> Nos hemos decantado por la primera publicación de *Los perros románticos* por parecernos su orden y distribución más convenientes para nuestro análisis. La edición de Lumen en el 2000 es también en vida del autor. Aquí Bolaño depura la estructura, que deja en una serie ininterrumpida de poemas que irían de la evocación e invocación a la juventud en “Los perros románticos”, pasando por las vicisitudes de la vida –el amor, la enfermedad, el horror–, hasta llegar a la apertura y trascendencia en vida, del poeta y el guerrero, con los poemas “Musa” y “Entre las moscas”. Aunque este poemario entraría en la clasificación que hemos dado a llamar poemas de madurez, es el anterior, el primero, el que elegimos como tal, al igual que *Tres*, por ser ésta la configuración inicial, y original, que dará a los poemas que en este otro poemario del 2000 contiene. Descartamos igualmente el volumen *Fragmentos de la Universidad Desconocida* (1993), por ser éste parte de un proyecto mayor y por tanto no quedar totalmente cerrado, proyecto que actualmente lo conocemos por el título de *La Universidad Desconocida*.

infinito metafísico que el poema “El burro” expresa, porque contiene. El infinito se da en la finitud o no es nada, pues el infinito nos abre a la intemperie en la que todos estamos, pues somos esa intemperie, y por tanto nos vemos plenamente como plenitud, como pleno, y por consiguiente infinito, es el poema “El burro”. Ubicado el primero de la sección primera de *Los perros románticos* llamada “Poetas”, este poema habla de los sueños y de los confines del sueño, para ver más allá, desde el más acá, es decir, ver con el más acá el más allá, porque el más allá en el más acá, desde el más acá, se muestra. De alguna manera en Bolaño nunca salimos del sueño, pues en él impera el acto imposible de recordar lo que indefectiblemente se olvida. Pero este recordar no es el ejercicio de recordar sino el de hallarnos en el más íntimo diálogo que mantenemos con nosotros mismo y con el mundo o que el mundo con nosotros mantiene. El tema de este poema es pues el sueño, que la voz poética identifica con la valentía, y a ésta con la esperanza, la ignorancia, lo innombrable, el anhelo y finalmente, que es el principio, con el burro. El sueño no es como vemos solamente el tema del poema, sino que es además la entrada al ensueño: el estado metafísico en que el poeta crea o evoca y en el cual el lector lee y consigue, con la voz poética, ver. El ensueño, como explicábamos, es lo metafísico en Macedonio Fernández y es por tanto en él donde se halla o se produce el mayor o más intenso diálogo, la comunicación afectiva con uno mismo, con el otro y con lo otro, pues los tiempos y los espacios y las distintas ventanas que son nuestros ojos confluyen en el ensueño.

«A veces sueño» (11)<sup>101</sup> es el arranque del poema. En el ensueño, Bolaño juega y hace lo azaroso *fatum* y al *fatum* azaroso. En la locución adverbial “a veces” se introduce la particularidad causal y casual que hace especial a ese sueño, ya que especial es el viaje, pero más especial el viaje que contiene la aventura. La aventura es lo que hace eterna la temporalidad de una vida o infinito el recorrido del viaje. Ser en la aventura es el siendo. La existencia, que se reformula constantemente a sí misma, vive en y por esa aventura, puesto que es por ella por la cual la existencia se abre y resurge de sí misma

---

<sup>101</sup> A no ser que se precise lo contrario, estaremos siempre haciendo referencia a la edición de *Los perros románticos* de 1994.

en un salto extático fuera del sistema, para reconfigurar el sistema, como hace la poesía en el lenguaje. Por eso el lenguaje está vivo y lo conciben los lingüistas como un organismo en constante cambio y evolución. Si no fuese por este salto extático que en Heidegger estructura al ser, el lenguaje sería un mero instrumento que, como lenguaje, estaría moribundo como una mera transacción de palabras superficial que nada tendría de nosotros mismos: no tendría afectividad<sup>102</sup>. La aventura sin embargo despierta al existir y lo lanza hacia un afuera infinito en su finitud, estructurando y definiendo desde ese afuera, ya no desde el adentro, esa finitud, que con la mirada siempre hacia afuera la voz poética identifica con el valor y el amor. El valor y el amor son pues una finitud que se lanza para ser infinita en su finitud, pues existe en su afuera y ya no encerrada en sí misma. Ese lanzarse es por tanto la vida, que sólo puede ser así concebida en el ensueño, esto es metafísicamente.

Para llegar a apreciar el verdadero amor y el verdadero valor, la moto con la que Mario Santiago recoge a Bolaño se transforma en un burro. La intensificación con la que da comienzo el viaje se transforma en la intensidad que proporciona al poeta la visión del mundo, que es su decir tal cual se muestra en los versos que configuran su poema. La velocidad no busca la velocidad, sino que la velocidad proporciona la lentitud. El sueño invoca la visión poética y se adentra en el ensueño, donde Mario Santiago y Bolaño, en el poema de Bolaño, crean literatura, crean la literatura. «Nuestra moto / Es un burro negro que viaja sin prisa / Por las tierras de la Curiosidad» (12). La metamorfosis de la moto nos despierta a los lectores en el sueño para que pasemos de la vista a la visión y de la visión a la contemplación, siempre en la línea del tránsito, el movimiento y la velocidad que nos traslada de nuestro sentir físico a nuestro sentir metafísico. Despertar en «las tierras de la Curiosidad» es estar despiertos: abrir nuestros ojos metafísicos. Ésta es la constante búsqueda y anhelo de Kerouac *On the road*, también en toda su obra, y de los detectives salvajes ante el misterio. En Bolaño el detective es metafísico, ya que es un detective de la literatura, como personaje y

---

<sup>102</sup> Se halla en este punto fundamental la tesis sobre el lenguaje basada en lo afectivo que desarrolla Charles Bally en su libro *El lenguaje y la vida*.

metáfora. Esta velocidad y senda contrasta con las autopistas de la libertad en 2666<sup>103</sup>: una intensificación desatada de toda ética existencial o código deontológico. La intensificación que se intensifica que es el mal.

El burro es la «moto negra», la «moto robada», «la última moto / Robada», «la veloz moto negra / Del norte», el «anhelo», y finalmente «un burro de otro planeta», que es el «anhelo desbocado de nuestra ignorancia, / Pero que también es nuestra esperanza / Y nuestro valor» (...) «innombrable e inútil (...) / Pero reencontrado en los márgenes» (11, 12, 13). El valor es por tanto inefable, pero «reencontrado en los márgenes», esto es en la intemperie, que es adonde el burro los lleva o por donde el burro transita. «Un burro negro / Que se desplaza por la humanidad y la geometría / De estos pobres paisajes desolados» (12). La mirada de la noche y el universo en Pascal penetra en nosotros mismos para esclarecer nuestra ceguera del mundo y abrir en ella el abismo al que caemos y, cayendo, abrir los ojos. El paisaje desolado es un regalo del abismo que presenciamos en la intemperie a lomos de ese burro negro<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Se trata del momento en la cuarta parte de los crímenes en que el general Humberto Paredes, jefe de policía del DF, es entrevistado por un par de periodistas. Hablan de las snuff-movies, «luego hablaron sobre la libertad y el mal, sobre las autopistas de la libertad en donde el mal es como un Ferrari» (670). Téngase en cuenta la diferencia entre la moto-burro y el Ferrari para hablar del ensueño, por un lado, y, del mal, por el otro, es decir, de la intensificación que halla en ella su intensidad, la visión, y la intensificación desatada que no trasciende, pues, sino que sencillamente intensificándose en ella aniquila. De ahí que la moto en su intensificación se haga burro y el Ferrari en su intensificación se haga o sencillamente sea más Ferrari. En la aventura, el Ferrari se impone; la moto, crea.

<sup>104</sup> Tengamos en este impenetrable epíteto en cuenta el poema de Paul Celan *Fuga de la muerte*, que empieza: «Negra leche del alba la bebemos de tarde» (63). Todos los tiempos y espacios también se pierden y, perdiéndose, se muestran en ese epíteto, pues la metafísica es visión afectiva, no espectáculo efectista en y para nuestros sentidos. El *sol negro* de la melancolía y la depresión, el *burro negro* del malditismo y la mística, la *leche negra* del horror y el terror. El epíteto por fin nos muestra como epíteto propiamente dicho, lo que en la leche, el



Este abrirse el abismo y por ello adquirir la visión recuerda al famoso poema de Lezama Lima, “Rapsodia para el mulo”, recogido en su poemario de 1949 *La fijeza*. En el poema de Lezama es la muerte del mulo lo que el sueño del burro es en el poema de Bolaño. Ambos acceden a la visión del abismo, si bien el recorrido de Lezama sigue más de cerca, como es en él costumbre, la mitología clásica y bíblica, entre otras. Leemos en el poema de Lezama: «El espacio de agua comprendido / entre sus ojos y el abierto túnel, / fija su centro que le faja / como la carga de plomo necesaria / que viene a caer como el sonido / del mulo cayendo en el abismo» (143). El agua es especialmente inquietante en Lezama, como elemento fronterizo y materia transformadora de impulso trascendental y por tanto creador. Así lo vemos y experimentamos en su poema de 1937 “Muerte de Narciso”<sup>105</sup>. Ese espacio de agua en el poema “Rapsodia para el mulo” puede ser

---

sol y el burro no podíamos ni conseguíamos ver, y que sin embargo estaba, como está el verde en el prado o el blanco en la leche. En los casos analizados el epíteto trasciende a oxímoron.

<sup>105</sup> Tengamos con este poema presente esa otra composición distribuida en diez partes y publicada en 1938, llamada “Muerte sin fin”, del poeta mexicano José Gorostiza. Estos tres poemas, los dos de Lezama y el de Gorostiza, coinciden en la especial atención que reciben la forma y la caída. Así lo indica Octavio Paz con respecto a “Muerte sin fin” en su ensayo encabezado con este mismo título (1988, 436-444). En la segunda estrofa de “Muerte de Narciso” tenemos los siguientes dos versos: «En chillido *sin fin* se abría la floresta / al airado redoble en flecha y *muerte*» (21) (la cursiva es mía). En ese instante trascendental de la caída, el imaginario de las tres composiciones se retroalimenta, o porque los respectivos autores se hallan leído, o por haber compartido fuentes semejantes en sus lecturas, o por el *zeitgeist* (“espíritu de la época”) en que los dos escritores conviven. Para ejemplificar esta idea, atendamos a los siguientes versos en su configuración metafórica. “Muerte de Narciso” concluye con los versos: «Ya *traspasa blancura recto sin fin* en *llamas secas* y *hojas llovizadas*. / (...) Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar *fugó sin alas*» (25) (la cursiva es mía). La caída de Narciso se vive de distinto modo en el poema “Rapsodia para el mulo”, que arranca con el alejandrino aislado: «Con qué seguro paso el mulo en el abismo» (143). En la segunda estrofa de este poema leemos: «Su piel rajada, *pequeñísimo triunfo ya en lo oscuro*, / *pequeñísimo fango de alas ciegas*»; y en la tercera: «*Las salvadas alas* en el mulo *inexistentes*, / más apuntala su cuerpo en el abismo» (la cursiva es mía). ”Muerte sin

asimismo el Leteo, por el que al morir el mulo cae en el olvido, pero también viene a significar el espacio de la visión que es la intemperie, que la polis, por la necesidad de su sacrificio, no veía. El mulo se muestra así para la voz poética y para el lector como una ventana o umbral fronterizo que comunica el espacio real de la piedra donde es sacrificado, o el lugar de la matanza donde arde, con el espacio sobrenatural y simbólico que redime toda carencia de significado en un significado pleno, como vemos en los paisajes desolados y los fantasmas del poema “El burro”. La rapsodia es una composición musical de carácter fantástico. Lezama hace un uso libre de la rapsodia para crear su mundo o imaginario poético mezclando y asimilando distintas tradiciones y mitologías. Este es el viaje por el que nos lleva el mulo, pues «Su don ya no es estéril: su creación / la segura marcha en el abismo» (144). Leemos más adelante: «Sentado en el ojo del mulo, / vidrioso, cegato, el abismo / lentamente repasa su invisible. / En el sentado abismo, / paso a paso, sólo se oyen, / las preguntas que el mulo / va dejando caer sobre la piedra al fuego» (145). El mundo real se transfigura en abismo mediante el ojo del mulo que, siendo víctima, redime al mundo en sus formas plenas que vemos desde el otro lado, esto es, siendo al fin intemperie. Finaliza el poema con los siguientes versos: «Con sus ojos sentados y acuosos, / al fin el mulo árboles encaja en todo abismo» (146). El infinito resurge de lo finito para dar una dimensión infinita a lo finito. La ceguera del mundo real trasciende en la visión del mundo sobrenatural por ojo del mulo, que es desde donde actúa lo fantástico, dotando de nuevos sentidos a los significados que se apagan de significantes que se olvidan.

---

fin” comienza en la primera parte: «Lleno de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me *ahoga*, / *mentido* acaso / por su radiante atmósfera de luces / que oculta mi conciencia derramada, / mis *alas rotas en esquivarlas de aire*, / mi *torpe andar a tientas por el lodo*; / lleno de mí –ahíto– me descubro / en *la imagen atónita del agua*, / (...) nada tiene / sino la *cara en blanco* / hundida a medias» (65) (la cursiva es mía). En “Muerte de Narciso” leemos en la tercera estrofa: «Rostro absoluto, firmeza *mentida* del espejo. / El espejo se olvida del sonido y de la noche» (21) (la cursiva es mía). El agua, las alas y su estallido metafísico, el fango (lodo), la blancura y la apariencia desconcertante (mentido) son los elementos que se abren en el abismo y nos despliegan en nuestro llamado mundo real o realidad simulada.

Por el poema “El burro” entendemos que la frontera física y metafísica abarca la tierra de nadie donde todo confluye y nada es. En este terreno no hay bien y mal, por ejemplo, sino que hay acto y ser. Es por consiguiente la dimensión donde el acto es auténtico y creador, sin máscaras que lo simulen u oculten. De ahí que el valor sea el único valor, esto es el valor de ser, la esperanza, el anhelo desbocado; y ser, cuando se sabe que vamos a perder, es sencillamente ser, sin misterios ni enigmas ni ropajes, es decir, ser siendo lo que somos. Y no somos Dios, no somos Satán, sino que somos en la frontera, esto es, somos el ser fronterizo. En este poema llamado “El burro” Bolaño nos introduce, como hemos argumentado, en su visión poética por medio de su sueño con Mario Santiago Papasquiaro, con el fin de evocar precisamente los sueños que nos hacen ser y nos hacen existir fuera de las costumbre, de las convenciones, fuera de todos los espacios y todos los tiempos –el sin timón y en el delirio de Owen al que hicimos referencia en relación a Papasquiaro–, y así ser finalmente en la senda de la eternidad, es decir, de la plenitud. De este modo, por medio del sueño, y perdidas por el camino cualquier pertenencia, se nos desvela nuevamente un Bolaño metafísico con la mirada fija puesta al frente y dispuesto a cruzar toda frontera, pero plenamente consciente de que en la intemperie sólo hay frontera, y un sueño, o frontera, y sólo muerte: un osario en un desierto o un oasis de horror en un desierto de aburrimiento. El osario y el oasis<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Tengamos para el oasis siempre en cuenta los versos de *El viaje* de Baudelaire seleccionados como epígrafe de 2666. Recordemos igualmente el momento de *Lds* cuando Belano visita a su amigo pintor Guillem Piña y le pregunta al ver dos telas, una muy pequeña y la otra muy grande, «qué eran. ¿Qué crees tú? [dice Guillem]. Osarios, dijo él. Efectivamente, eran osarios» (472). Para Bolaño todo es significativo, no así para las voces que pueblan su obra. La voz de Guillem no se define sino que se descompone en la primera persona del singular del presente del indicativo del verbo creer en que se apoya para construir su relato, esto es el uso del *creo* como una memoria que se difumina –nada más irónico o acertado para un artista encerrado en su estética como ser estético. Es por ello que se sienta, sin saber realmente cómo se siente, como el lienzo de 1912 *Desnudo bajando por una escalera* de Marcel Duchamp. Y es que al ser intemperie metafísica estamos siempre desnudos, aunque no lo veamos, aunque no nos veamos. La perspectiva de la vida formula y reformula existencialmente la

son una intensificación –la violencia como paisaje–, y esto es el mal. El ser fronterizo está ahí, en el mal, buscando la plenitud de la vida, por ejemplo Florita Almada en *2666*, o intensificando más y más su ser para ser Dios, por ejemplo Carlos Wieder en *Estrella distante*<sup>107</sup>. Recordemos que somos el mal siendo la plenitud. Por ser fronterizos nos intensificamos o somos intensificación para ser plenos; pero ya somos la plenitud. Por tanto en nuestra intensificación necesitamos hallar nuestra intensidad, que, en la intensificación sería nuestra intensificación afinada como frontera, que no como plenitud, ya que es en la frontera, como el ser fronterizo que somos, donde debemos sentir nuestra plenitud, esto es, sentirnos la plenitud, no como Dios, pues no somos Dios, sino como el ser fronterizo. La plenitud es todo. Todo es plenitud como parte y como todo. La intensificación es la vida que busca, como vida, como existencia, ser plena, desarrollarse plenamente, ser plenamente esa vida. La intensidad es la plenitud de esa intensificación, que no es un paso hacia adelante, que es el que damos siendo intensificación, sino que es al contrario, que es al derecho, un paso hacia atrás, como la visión de lo que realmente somos y es el mundo y no lo que pretendemos ser o sea el mundo.

Como vemos, el sueño en Bolaño es fundamental, puesto que es hacia donde nos dirigimos, como una voluntad de poder que desea hallarse a sí misma –para quien consiga verlo–, y es además el lugar o dimensión donde confluyen todos los espacios y todos los tiempos, como hemos dicho que sucede en *Amuleto* y en la parte central de *Lds*. También es la mirada, nuestra mirada limitada que va de la observación a la visión. En el poema “El burro” estamos «todos en la misma senda, / Donde se confunden y mezclan los tiempos: / Verbales y físicos, el ayer y la afasia» (11), esto es, el decir, el espacio, el tiempo y lo inefable. En el sueño se encuentra la memoria, la que recordamos, la que

---

vida. Las telas o lienzos mencionados en este pasaje o informe de Guillem son asimismo como las ventanas que cierran, o abren, la novela de *Lds*.

<sup>107</sup> Insistimos nuevamente en la idea de que Carlos Wieder es un claro ejemplo de voluntad de poder, cuyo genio es sólo estético y nada ético; por eso no trasciende, sino que en su trascender, que es sólo suyo y para sí mismo, aniquila. Esto es la mística del mal.

olvidamos e incluso la que deseamos y queremos olvidar. El sueño es el modo en que somos todos visionarios, carácter que se acentúa de una manera u otra según la relación que establezcamos con ellos, es decir, la relación que establezcamos entre nuestros sueños y nuestra vigilia, pues nuestra vigilia trasciende en nuestros sueños y nuestros sueños dan dimensión a nuestra vigilia. La percepción del mundo nos da la relación. La poesía no se halla en la tesitura de si se entiende o no se entiende, pues somos todos poetas. La diferencia estriba en la manera en que nos vemos o contemplamos como poetas, y es de ese modo de la manera en que apreciamos la poesía de la vida, la que nos rodea y la que resulta de un acto de creación.

Vemos así la confluencia que aducíamos entre visión metafísica y poesía en Macedonio Fernández y Bolaño: el sueño y la pasión. Pero en Bolaño hay un juego distinto, que asimila a Pascal, por ejemplo cuando en su poemario *Tres* leemos: «EL CALEIDOSCOPIO OBSERVADO. La pasión es geometría. Rombos, cilindros, ángulos latidores. La pasión es geometría que cae al abismo, observada desde el fondo del abismo» (51). En ese abismo confluimos y nos constituimos como frontera. Desde su fondo es observada la geometría que se precipita, como el grupo de jóvenes revolucionarios que canta al final de *Amuleto* o el ojo en la sima del parlamento de Lendoiro en la parte central de *Lds*. La voz de Bolaño se escribe desde el fondo del abismo. De ahí su percepción del mundo y su poesía.

Bolaño desnuda el mundo y desnuda al lector, para que el lector se enfrente a sí mismo con claridad absoluta o con la claridad absoluta, y, en ese instante estético-ético, aparte horrorizado la mirada o la mantenga. Tener el valor de mantener la mirada es vivir éticamente el mundo y por el mundo, siendo mundo, y hacer de este modo que el yo trascienda como mundo, como yo en el mundo, esto es, como verdadero yo. No trascender en el instante es matar al yo, imponiéndolo a ese instante –ya no hay instante pues, sino yo–, esto es vivir muriendo y generar distancia y oscuridad con nuestro yo desde nuestro yo. A esa oscuridad llamamos paradójicamente luz, es decir, polis en cuanto compartimentos que clasifican y reordenan separadamente al yo. El yo se transforma –no trasciende– así en yoes pertinentemente jerarquizados. La jerarquía no es

el problema, el problema es la distancia que insta o necesita la jerarquía para ser jerarquía de la polis. Esto no es frontera ni intemperie, esto es sólo polis en la polis para la polis. Bolaño con su literatura o por medio de la literatura, como la linterna de Nietzsche<sup>108</sup> o de *Lds* en el fondo de la sima<sup>109</sup>, despliega esa polis jerarquizada para hacerla polis en la intemperie; de ahí la importancia del movimiento, el sueño, el abismo, la casa, el jardín y el viaje en su obra. Su escritura se tensa, afina y mantiene en el instante revelado y revelador. Precisamente se tensa y afina existencialmente por mantenerse en ese instante, revelándose, y por ello, al mismo tiempo, rebelándose en el decir que muestra el mundo y por ende metafísicamente al lector a sí mismo, que es lo más físico y lo más yo.

El acto y la acción del poema “El burro” es el viajar, si bien ya desde los primeros versos se nos indica que se trata de otro viajar distinto, lo cual quiere decir que viviremos tanto los personajes del poema como el lector una experiencia diferente a la que normalmente se entiende o encerramos en el sustantivo viaje. El hecho de que lo hagan en una moto robada, «la última moto / Robada», y se abandonen a ese impulso extático «para viajar por las pobres tierras / Del norte, en dirección a Texas» (11), por seguir «un sueño innombrable, / Inclasificable, el sueño de nuestra juventud (...) y salir rajados por aquellos caminos / Que antaño recorrieran los santos de México, / Los poetas mendicantes de México» (Ibíd.); el hecho de que transiten «por el camino / De los coyotes», «en una ruta / Miserable, caminos borrados por el polvo y la lluvia, / Tierra de moscas y lagartijas, matorrales resacos / Y ventiscas de arena» (12), hace que el viaje sea un viaje salvaje a lo desconocido, lo cual nos traslada e instala directamente en la intemperie, «único teatro concebible / Para nuestra poesía» (Ibíd.). Ante la intemperie o en la intemperie tenemos la polis, que es Ciudad de México, «prolongación / De tantos

---

<sup>108</sup> Nos referimos nuevamente al pasaje del loco (*el hombre frenético*, lo traduce Germán Cano), el 125, en *La gaya ciencia*.

<sup>109</sup> Aludimos de nuevo al relato de Lendoiro cuando Belano baja a la sima en rescate del niño (433 y ss.).

sueños, la materialización de tantas / Pesadillas» (Ibídem). Esta visión de la Ciudad de México es desde la intemperie, que es asimismo desde donde se concibe la intemperie y la polis o desde donde surge la visión, que es la visión de la intemperie en la polis y la polis en la intemperie, ya que, en la misma intemperie, dice Bolaño, «nuestra moto [polis] entonces / es del color de la noche. Nuestra moto / es un burro [intemperie] negro que viaja sin prisa / Por las tierras de la Curiosidad» (Ibídem). En la intensificación que es el mal hallan la intensidad, su intensidad, ese «viajar sin prisa» que les conecta con lo absoluto o el absoluto que todos somos, momento ético-metafísico en el que se comprende «que el camino / (...) / No empieza en mi sueño sino en el sueño / De otros: los inocentes, los bienaventurados, / Los mansos, los que para nuestra desgracia / Ya no están aquí» (Ibídem). La afectividad es el modo por el cual accedemos a nuestra metafísica, que es el ensueño, siguiendo a Macedonio Fernández. Esta visión del ensueño en el ensueño nos despierta éticamente en el éxtasis de esta misma visión, de la visión de lo que somos, es decir, de lo que realmente somos, no como un paso hacia adelante, sino como el paso, el verdadero paso hacia atrás, que es donde están los inocentes, los bienaventurados y los mansos. En la intensificación nos vemos pues como ese paso hacia atrás que no damos o porque no lo vemos o no nos atrevemos o no queremos darlo. En este sueño que empieza en el sueño de otros, que es a su vez un sueño monadológico, pues nuestros actos son monadológicos, se halla la compasión, la melancolía y el ensueño, siendo la visión en estos tres estados un despertar a la valentía del viaje salvaje, por infinito en su finitud, o al viaje valiente del valor y el valorar y valorarnos existencialmente como la nada que es el todo absoluto; sólo que en la frontera este todo absoluto se concibe como polis cuando de lo que huimos es de la intemperie; de ahí que la voz poética se reencuentre con Mario Santiago, «sólo piel y voluntad», y con ese «valor innombrable e inútil (...) en los márgenes / Del sueño más remoto, / En las particiones del sueño final, / En la senda confusa y magnética / De los burros y los poetas» (13, 14).

La literatura se expresa en su intensificación por medio de la escritura, siendo todo lo que somos y nos rodea texto, pero se manifiesta como intensidad, como eso que hay detrás nuestro que nos sostiene y apoya en nuestro ser al borde del abismo. Las voces

que pueblan la obra de Bolaño, concretamente las que conforman las novelas *Lds* y *2666*, son ventanas metafísicas a ese fondo del abismo desde donde se nos cuentan las historias acaecidas y dichas en el borde de ese mismo abismo que todos somos; de ahí la intuición o experiencias místicas que en uno y otro relato se traslucen metafóricamente y existencialmente en su decir, sea cual sea el punto de vista desde donde hable tal o cual personaje. El poeta en su burro o como burro, en la lentitud de su visión ve en su hacia adelante, más adelante que cualquier otra percepción del mundo como mundo, nuestro más atrás; de ahí que *2666* no sea nuestro profético futuro, sino nuestro profético presente, esto es lo que ya somos y por tanto estamos creando en nuestro siendo, en nuestro siendo ahora mismo que es el siendo, más futuro por tanto que presente.

El impulso vital y aventurero de Bolaño y Papasquiaro es dirigirse al norte. En esa mirada al norte residen los sueños o sus sueños, como al contrario, es decir hacia el sur, se proyectaban los sueños de Kerouac y la Generación beat. El territorio, desde sus territorios, se hace y es metafísico. El territorio físico se hace poético se hace metafísico. El infinito se muestra en la finitud; lo finito da el paso y es el paso, en el paso, esto es pasando, pisando, paseando, recorriendo, viajando, sintiendo y sintiéndose, a la infinitud. Un infinito paso en la finitud del paso que es el pasando. El infinito sólo se da en la finitud; la finitud, en su misma finitud, es infinita; fuera de la finitud, en la infinitud, la finitud sí que es nada, como la nada o distancia que genera el desprecio y la cobardía. La polis en este sentido pretende ser infinita y, en su pretensión, aniquila y se aniquila. En este sentido la intemperie es la infinitud de la finitud en su finitud. Bolaño y Papasquiaro, esto es la voz poética, no llegan a Texas, sino que se adentran en los confines infinitos de su valor, ese «resplandor que un día nos atravesó / Y que habíamos olvidado» (13). Es ahí, «en los límites / Del sueño» (12), donde «Comprendo no obstante su música: una alegre canción de despedida» (13), como también sucede al final de *Amuleto*. Un canto éste metafísico desde su acaecer físico, que la contemplación, la visión captan y la voz poética evoca. El evocarlo expresa su entera e infinita dimensión, que es la verdadera dimensión del decir en su mostrar el absoluto filtrado en la parte. El dolor y la enfermedad, la tristeza y la melancolía... No es por ellos, sino que es en ellos por donde



adquirimos la lucidez, esto es: el conocimiento afectivo del sentir, del sentirlo es verlo, pues

acaso son los gestos de valor los que / Nos dicen adiós, sin resentimiento, ni amargura, / En paz con su gratuidad absoluta y con nosotros mismos. / Son los pequeños desafíos inútiles –o que / Los años y la costumbre consintieron / Que creyéramos inútiles– los que nos saludan, / Los que nos hacen señales enigmáticas con las manos, / En medio de la noche, a un lado de la carretera, / Como nuestros hijos queridos y abandonados (13).

Adentrarse en el olvido, como quien olvida, es realmente recordar en su verdadera dimensión, que es el olvido. Esto quiere decir que recordamos en el olvidar, en el absoluto e indefectible olvidar<sup>110</sup>. En el olvido nos vemos con claridad absoluta como un todo absoluto, esto quiere decir que nos vemos como intemperie metafísica, que es lo contrario a como nos vemos en nuestro día a día, en «los años y la costumbre» (13). En esa costumbre somos polis, nos vemos y construimos como tal, y es en esa costumbre donde el olvido olvida, esto es aniquila para ser polis. La literatura es metafísica porque redimensiona la polis en su intemperie, como intemperie, que es la visión a la que accedemos por el poema “El burro”, o mejor, la visión a la que nos adentramos durante la lectura y en cada una de las lecturas que hagamos de este poema, o de la obra de Bolaño en general, en la cual nuestra polis es lanzada a la intemperie y en ese lanzarnos nos desnuda como la intemperie metafísica que somos. Morir es la mayor de las creaciones, pues se produce en el viviendo, no para morir, sino para vivir en cuanto que vivir es morir. Nuestra mirada muere en el incesante resurgir de la poesía que, en la poesía, hace resurgir nuestra mirada como visión de lo que somos y no de lo que pretendemos ser.

---

<sup>110</sup> Tengamos aquí en cuenta también el paseo y la deriva, el viaje y el delirio de la voz poética en el poema “El último salvaje”, texto que encontramos en las ediciones de Lumen y Acantilado de *Los perros románticos*. La voz poética anda por las calles y, curiosamente, en su visión viaja con una moto blanca, primero, con una moto negra, después.

Como hemos visto y argumentado, en Bolaño confluyen en el ahora como en el Aleph todos los *ahoras*; de ahí que en él viva constantemente lo olvidado, como son los *ahoras* del golpe del 73 en Chile, el nacionalsocialismo y 2666, del modo en que conjetura Borges en “El informe de Brodie”. En Bolaño recorreremos todos los tiempos y espacios por las lentes de la moto, el burro, el Ferrari y el bólido que transitan por la autopista, caminos o sendas de la intemperie. El mal, como venimos defendiendo y afirmando, es intensificación. El mal, como intensificación que es, debe hallar en sí mismo, en su intensificación, en la intensificación misma, la intensidad. «El sueño de la Revolución, una pesadilla caliente» (500), como leemos en *Lds*, es esa intensificación que al mismo tiempo nos crea y aniquila. Somos el mal. El mal es una intensificación que se intensifica. El bien y la bondad son por tanto la opción más difícil, porque se encuentran atrás, que es donde está Dios, y no delante de nosotros, que es donde pensamos se hallan y es además hacia donde nos dirigimos. Éste es el impulso de la voluntad de poder. El bien y la bondad verdaderos los hallamos en la intensidad que recibe nuestra intensificación; y es en la intensificación, no fuera de ella, que sería otro modo de intensificación, donde tenemos que encontrar, sentir o llegar a nuestra intensidad.

Hemos visto cómo el burro ofrece otra velocidad, y, en esa velocidad, otro movimiento, y, mediante ese movimiento, otra perspectiva, y, desde esa perspectiva o punto de vista, una nueva visión de las cosas, que es un mostrarse en nuestros ojos el mundo metafísico que no vemos, pero que somos. «Un burro negro / Que se desplaza por la humanidad y la geometría / De estos pobres paisajes desolados» (12), es decir, un burro que recorre y, recorriendo, despliega el alma metafísica y el cuerpo físico de nuestra intemperie fronteriza. Montados en el burro, en nuestro burro, apreciamos y captamos incluso el vacío que escapa hasta de la palabra que lo contiene (2666, 546), el mal inasible o la violencia causal o casual que no se puede corregir, que nunca se corrige (*La Universidad Desconocida*, 88). En uno de los ataques de Florita en 2666, un ventrílocuo queda impresionado y la voz narrativa expresa esa impresión como «esa clase de revelación que pasa frente a nosotros dejándonos sólo la certidumbre de un vacío, un vacío que muy pronto escapa hasta de la palabra que lo contiene» (546).

Atendamos, siguiendo esta idea, al poema “Poeta chino en Barcelona”, ubicado en la primera parte, “La novela-nieve”, de *La Universidad Desconocida*, que dice: «Un poeta chino piensa alrededor / de una palabra sin llegar a tocarla, / sin llegar a mirarla, sin / llegar a representarla. / Detrás del poeta hay montañas / amarillas y secas barridas por / el viento, / ocasionales lluvias, / restaurantes baratos, / nubes blancas que se fragmentan» (26). La visión metafísica de Bolaño que se da en el lenguaje, en su escritura, es desde el mostrar eso a lo que el lenguaje no llega o al lenguaje se le escapa, como vemos, incluso en el mismo escaparse eso. El poeta en la palabra da el giro para atrapar en el poema lo que se pierde o queda atrás, no como estela del ser, sino como estallido del verdadero existir. En el poema al que nos referimos de *La Universidad Desconocida* comprobamos que la voz poética, a diferencia del poeta chino al que alude el poema, se ubica en el paisaje inventado o ficticio, esto es en el paisaje de la visión, al afirmar que «entre estos árboles que he inventado / y que no son árboles / estoy yo» (88). Tengamos en cuenta aquí también la pipa de la obra de René Magritte *La traición de las imágenes* (1928-29).

Un Bolaño metafísico lo encontramos ya en su intención de abarcarlo todo, en su tendencia a lo absoluto, para dar respuesta a cualquier pregunta, como cuando en *Lds* afirma que el misterio es que no hay misterio (377). En la respuesta absoluta obtenemos finalmente la fragmentación de la pregunta. Arturo Belano, en sus viajes interminables por lo desconocido, y en su incesante lucha, es un místico; pero un místico fronterizo, pues su visión del absoluto es desde la frontera, esto es: el desierto y la intemperie metafísica. Un Belano en México que acaba en Sonora, concretamente en los cronotopos de Santa Teresa y Villaviciosa; un Belano en España que acaba batiéndose en duelo; un Belano en África que acaba sobreviviendo por los lugares de su geografía más intransitables y olvidados, para lanzarse de nuevo a la aventura o a su quimera, su melancolía activa, que es el vivir existencial, ya sea por amor, por amistad o sencillamente por la simple y llana curiosidad de ir más allá, aunque sea siendo consciente de que va a perder, o no.

La fragmentación es fundamental, ya que con ella nos muestra siempre Bolaño una nueva realidad, que se nos cuele o desvela mediante el acto de la lectura, en el salto

de un fragmento a otro fragmento, de una parte a la otra, de un día a otro, como en *Rayuela*, como en *El Aleph*. Esta otra realidad aparece o acaece en el diario de Madero en *Lds*, no en lo que nos cuenta, sino en aquello que no puede contarnos pero que en ese salto de un día a otro, o, en la parte central, de un informe a otro, o, en la cuarta parte de 2666, de un crimen a otro, se deja ver, se desprende, como la visión en la que permanecemos al atravesar la última de las ventanas de la novela *Lds*, ya no como la apertura a un nuevo día sino como el despertar a una nueva percepción del mundo, la cual permanece o se mantiene en el impulso vital que hace se continúe el viaje aun habiéndolo perdido ya todo; verbigracia, Belano en Liberia. Su enfermedad lo libera en su intemperie y no lo encarcela en su polis. En el desconcierto el pensamiento se expresa; agitado en el salto de un fragmento a otro el pensamiento muestra lo que no puede pensar, pues a ese otro pensamiento no llega ni le corresponde llegar como logos, y sin embargo por el logos y en el logos se deja ver como expresión de ese logos, pero no desde el logos, sino fuera de él, en él.

El Bolaño místico lo hallamos en la contemplación del absoluto a partir de las partes. La fragmentación en su fragmentación nos muestra el absoluto. La mirada de Bolaño no se fragmenta y dispersa, sino que se instala en la fragmentación para ver el todo en su decir que es su escribir. La misma fragmentación nos concede la visión; verbigracia 2666 en los crímenes de Santa Teresa. Una dimensión metafísica ésta configurada y revelada a partir de la indagación minuciosa del hecho físico. Nuestros actos, todo acto, son creadores, desnudos en la intemperie, imposibles de ocultar o esconder u olvidar. El ser fronterizo se realiza en la frontera sin la escapatoria o huida que brinda el olvido, la indiferencia, el desprecio o la distancia de nuestro propio transcurrir, como deriva del transcurrir y no como la acción del transcurrir, transcurriendo. Esto quiere decir que el ser fronterizo se realiza como frontera.

El modo de amar es el modo de crear la cercanía y la civilización en la intemperie o el modo de crear o instaurar la distancia bárbara que nos destruye. Es el amor y no la razón quien construye la civilización, pues toda civilización rígida en su estructura o no fundamentada en lo afectivo es siempre la más cruel o más bárbara. Toda civilización y

barbarie es civilización en cuanto está basada o fundamentada en el amor; barbarie, si en vez de amor hay distancia efectiva, espectacular y estratégica. La razón puede ser y ha sido la más terrible de las barbaries. Ser sin afecto es ser sin ética. La ética, sin afecto, es intrascendente; es pues mera estética con efecto. O creamos mediante la búsqueda o nos realizamos mediante la búsqueda para experimentar la plenitud que ya somos, esto es la vida que ya somos, o nos creamos en el olvido que pensamos ser y destruimos, nos destruimos en el laberinto construido como nuestra gran obra, pero ésta ya no en la plenitud de Dios, sino en la caída vacía de Satán. Entre una y otra opción o tendencia serpenteamos como un reptil<sup>111</sup> y, mediante la violencia, sobrevivimos alimentándonos –devorando– y defendiéndonos –atacando. Es ésta la violencia causal o casual la planteada por Bolaño en uno de los momentos cruciales de *Lds* (397). En los fragmentos, en la frontera entre lo casual y lo causal ubica su mirada Bolaño y por ella, a través de ella, a través del dolor, la desesperación y la angustia en el vacío, escribe. ¿Creamos con violencia o nos aniquilamos debido a ella? Un oasis de horror en un desierto de aburrimiento sería, como ya argumentamos, esa intensificación por la cual nos sentiríamos vivos cuando pensáramos haber adquirido el conocimiento de todo, esto es el conocimiento que mata, aquel que desvela el enigma, sin tener que descubrir ya nada más. En este punto de la búsqueda que es el hastío aun queda en Baudelaire el impulso de seguir el viaje<sup>112</sup>, intuyendo de algún modo un más allá; al menos ese más allá que insta a dar un nuevo paso hacia adelante: ese mínimo movimiento que te insta a continuar el viaje, como apreciamos en Archiboldi, Belano y Lima, y «el burro negro que viaja sin prisa / Por las tierras de la Curiosidad».

---

<sup>111</sup> Recordemos la ya mencionada serpiente como motivo recurrente en Bolaño, relacionada con Cesárea Tinajero en *Lds*, con los críticos en *2666*, o de uso frecuente en su expresión poética, verbigracia en el poema de *Los perros románticos* Los detectives, cuando dice: «Soñé con una huella luminosa / La senda de las serpientes / Recorrida una y otra vez / Por detectives / Absolutamente desesperados» (32).

<sup>112</sup> Nos situamos nuevamente en el poema de *La flores del mal* El viaje.

El poema “Los años”, como aquel homónimo que da nombre al poemario *Los perros románticos*, habla de los sueños que se tienen en la juventud, por ser joven, y que uno olvida cuando crece, y que sin embargo el poeta conserva y por ellos trasciende. La voz del poema evoca al poeta como «Un tipo que se enamora locamente / y que al cabo de dos años está solo / (...) Un vagabundo / Un pasaporte (...) / que atraviesa puestos fronterizos / (...) Un santo selvático/ (...) Un cuerpo azotado por el viento / Un cuento o una historia que casi todos han olvidado / (...) Un hombre que pierde el pelo y los dientes / pero no el valor» (16, 17). El artículo indeterminado *un* cobra en este poema un protagonismo especial al expresar en la polis determinada y determinante al poeta como un indeterminado por ser la intemperie metafísica que es, y, con él, todos los demás habitantes de la polis, que, en la evocación de la voz poética de esos sueños, como lectores, los recuerdan. El indeterminado trasciende al final del poema en su misma indeterminación, pues ésta acaba identificándose con «Un poeta latinoamericano que al llegar la noche / se echa en su jergón y sueña / Un sueño maravilloso / que atraviesa países y años / Un sueño maravilloso / que atraviesa enfermedades y ausencias» (17). Dice en el poema “Mi vida en los tubos de supervivencia”, «tras corromperse mi carne / aún seguía soñando» (62), una imagen que tanto nos recuerda al final de *Amuleto*.

En este poema de “Los años” la enumeración anafórica, tan recurrente en Bolaño, delirante y emotiva, por un lado, estructuradora, por el otro, trasciende enumerando; y lo que trasciende en este poema son precisamente los años del título, como el tiempo que aprisiona con su determinar al sustantivo que enumera en su transcurrir, *rostro, muchacho, poeta, perdedor, hijo, lector, tipo, vagabundo, pasaporte, trabajador, santo, cuerpo, cuento, estatua, extranjero, hombre, sueño*, y así, en esa enumeración, enumerándolo, desprender el sueño, y desprenderse la enumeración en ese sueño, que hay en la palabra *olvido*, «Un cuento o una historia que casi todos han olvidado» (17), y por el cual logra en su trance la voz poética trascender.

Al sueño o el ensueño se llega por medio del valor, «Como si el valor valiera algo / (...) pongamos que acepto perder México y la juventud / pero jamás el amor» (17). El valor y el amor no determinan; la voz poética se aparta de ellos para verdaderamente

instalarse en ellos o en ellos verdaderamente expresarse. Si rechazas el valor eres valiente, si lo ensalzas sólo puedes ser valiente determinándote por ello y perdiendo la mirada que también ve en la cobardía un modo del valor o de la crueldad.

“Los años” corresponde todavía a la sección “Poetas”; “Los perros románticos” a la sección “Amores”; “Mi vida en los tubos de supervivencia” a la llamada “Hospitales”. Las secciones y la colocación de los poemas en *Los perros románticos* es más significativa conforme penetramos y ahondamos en sus poemas. Cierra la sección “Poetas” el poema “Musa”. Compuesto de veinte estrofas de cuatro versos, indistintamente de arte mayor y menor, este poema tiene tintes religiosos de plegaria, al ser un rezo o concretamente la oración del poeta. A primera vista da la sensación de formalidad, aunque vemos como cada una de las estrofas se libera en su informalidad y libertad métricas. Algo mata al poeta en su formalidad determinante o condicionante, pues del poeta pasa a ser el personaje del poeta. El viaje poético de Lima y Belano en *Lds* siempre apunta a un más allá, aunque acaben cubiertos por la sombra del olvido, perdiéndolo todo. Sin embargo, en ellos, esa sombra no los ensombrece, sino que es la sombra, o permanecer en la sombra, lo que precisamente les muestra el lado metafísico del mundo. La musa «es el ángel guardián / de nuestras plegarias. / Es el sueño que regresa / con la promesa y el silbido. / El silbido que nos llama / y que nos pierde» (25), lo cual sucede a los perros románticos con sus sueños.

La sombra que les pierde es el verdadero viaje de la literatura. Es la literatura la que nos marca nuestros límites metafísicos desde nuestra proyección física; de ahí que la Musa nos inspire y cobije y dé así visión a nuestras palabras. «Ah, Musa, protégeme, / le digo, en los días terribles / de la aventura incesante» (Ibídem), que es la intemperie metafísica. «Soy tu fiel amante / (...) También tú eres la reina de los sueños / (...) algún día / tu amistad me recogerá / del erial del olvido» (26). En la oscuridad de la sombra se generan o crean los vínculos metafísicos del poeta con la Musa: amor, amistad... «Sigo tu estela radiante / a través de la larga noche» (27). La estela es la única luz intuida en la soledad del poeta, que es nuestra soledad más esencial. En este caso la estela es la luz metafísica con la cual la voz poética consigue ver y evocarse espiritual y

existencialmente como vida en cualquiera de sus formas y de sus no formas. Es ahí donde todo adquiere su forma de plenitud, pues la Musa la ilumina, en su estela, como tal. La inteligencia se alimenta de esa luz o no es inteligencia. La inteligencia poética se desubica de sí misma para ampliar al absoluto su radio de acción o captación. De ahí que lo afectivo sea el modo en que la inteligencia capte o entienda lo metafísico. «Porque contigo puedo atravesar / los grandes espacios desolados / y siempre encontraré la puerta / que me devuelva / a la Quimera» (Ibídem). Revitalizarse en la intemperie de la desolación es lo contrario que denuncia Cernuda en su poema “Desolación de la Quimera”, y que comentaremos más adelante con el poemario *Tres*.

Con “Musa” la voz poética expresa ese más allá metafísico que se muestra en su orden, o en su desorden, físico para guiarlo, protegerlo, dar sentido a las cosas e impulso a continuar. En este poema se nos evidencia un Bolaño místico consciente de su ser fronterizo entre el sueño y la pesadilla, o, en fin de cuentas, de su Quimera capaz de quitárselo todo hasta perder la senda o de dárselo todo contemplándose siempre en la misma estela, como es el mar para el marinero en el poema de Cernuda “El joven marino”<sup>113</sup>, estela en su aventura que metafísicamente es el siendo.

El Bolaño metafísico es aquel que ve y nos lleva más allá sin dejar que le aprisione el más acá, o, como hemos ya explicado, ver el más allá en el más acá y desde el más acá. De este modo obtenemos una crítica mordaz, una parodia ridiculizante, una mirada triste debido a los límites y las limitaciones del más acá desde una visión amplia

---

<sup>113</sup> “El joven marino” procede del poemario incluido como sección VI en *La realidad y el deseo* “Invocaciones”; el poema “Desolación de la Quimera” en la sección XI con el poemario homónimo. El mar y la Quimera los sitúa Cernuda en ese ver el mundo en que el mundo se halla ciego. El amor y la poesía son la desmesura que otros niegan o rechazan u olvidan, siendo en su negación, rechazo y olvido más desmesurados aún, esto es más soberbios al imponerse como única polis. La Quimera y el mar son la liberación de esa soberbia en los poemas de Cernuda señalados. En esa liberación Bolaño se encuentra en la intemperie, que es donde, en su absoluta desolación, se reencuentra con la Quimera y el verdadero amor, el más humilde, el amor del cual nos habla Kierkegaard.



del más allá, esto es una mirada del mundo desde una visión y concepción metafísicas del mismo, que es, en fin de cuentas, la mirada desde el afuera del poeta: una visión poética propiamente dicha.

En el poema “Los detectives” la voz poética se adentra en las profundidades del mal absoluto, que es «la noche / Interminable» (33). Por el sueño o la ensoñación la voz poética se formula en la frecuencia del detective, pues su forma y trazo es siempre la de volver a la escena del crimen, esto es al centro, epicentro e hipocentro de la pesadilla que el mundo olvida, en todas las variaciones del olvido que van del miedo, pasando por la hipocresía y llegando hasta la crueldad, y que sin embargo es la pesadilla que expresa el mundo, y particularmente a ese mundo que olvida, «Mientras las agujas del reloj / Viajaban encogidas por la noche / Interminable» (Ibídem). El *soñé* anafórico, como es costumbre en Bolaño, invoca por medio de la voz poética el ensueño y la visión de lo oscuro, de lo que no se ve, pero que en nosotros palpita. «Soñé con detectives perdidos en la ciudad oscura / Oí sus gemidos, sus náuseas, la delicadeza / De sus fugas» (32). Como un Arquíloco o un Flabio Josefo, el detective sabe o intuye cuando debe enfrentarse a una batalla o cuando debe huir de ella. «Soñé con una huella luminosa / La senda de las serpientes / Recorrida una y otra vez / Por detectives / Absolutamente desesperados» (Ibídem). En esta senda zigzagueante y fronteriza recordemos también «las huellas torcidas / De las estrellas» (20) con las que da término el poema “Homenaje a Resortes”. Ante el camino recto, la otra senda, la senda de la intemperie, es la que cruza constantemente la senda de la polis de margen a margen. El detective se sabe en el bien y el mal como en una misma línea maldita donde lo que realmente difiere una cosa de la otra son sus actos creadores, como en la estela del poema “Musa”, o aniquiladores, como hemos ido comentando con la novela *Estrella distante*.

El imaginario y motivos recurrentes en Bolaño son de orden metafísico y religioso, los cuales comprenden los ingredientes de lo onírico, lo paradisiaco, lo diabólico... Así la serpiente, el jardín, el sueño, el apocalipsis, la casa, la culpa, el viaje... Estos elementos se encuentran en constante juego fronterizo, especular, ofreciendo de este modo de cada cosa distintos lados y reflejos, pero teniendo muy claro Bolaño la

diferencia que hay entre la mirada ética de la creación, esto es el compromiso creativo en el amor y la amistad, y la mirada aniquiladora del mal, mediante un compromiso creativo egoísta y meramente estético.

Los detectives son aquellos que permanecen perceptivamente despiertos donde los demás duermen. En Bolaño el sueño es tanto el adormecerse y acomodarse en la vigilia, que por su parte crea las pesadillas, las vemos en *Lds* con Lendoiro y en *2666* con los críticos, como la lucidez y la locura de la visión. «Soñé con detectives helados, detectives latinoamericanos / que intentaban mantener los ojos abiertos / en medio del sueño» (35). El vigilante nocturno, el loco nietzscheano, Belano en la sima son modelos visionarios en Bolaño como lo son los del detective y el poeta. Estas figuras en la obra de Bolaño elevan a la estética, por medio de la ética, a toda su dimensión metafísica, que es desde donde la literatura expresa. Este poema que comentamos, llamado “Los detectives helados”, continúa en la visión metafísica del ensueño dimensionando la realidad que oculta o vela el mundo, y que la voz poética lucha por desvelar con su anafórico soñé, esta vez «con crímenes horribles / y con tipos cuidadosos / que procuraban no pisar los charcos de sangre / y al mismo tiempo abarcar con una sola mirada / el escenario del crimen» (Ibídem). Esa es la mirada metafísica del hecho físico que el tiempo en las miradas sin ética desvanece. Esa es la diferencia entre la mirada intrascendente y la mirada trascendente. La segunda mirada es la que capta la intemperie que realmente somos. «Soñé con detectives perdidos / en el espejo convexo de los Arnolfini: / nuestra época, nuestras perspectivas, / nuestros modelos del Espanto» (Ibídem). En esa intemperie que somos, somos el mal en todas sus formas. O percibimos la verdadera forma de nuestra creación o es la forma, en nosotros, en nuestro acto creador, la que genera su modelo. Esto quiere decir que si no somos nosotros los creadores de nuestra forma es nuestra forma, no la que formamos sino la que nos forma, moldea y modela, la que nos determina. Somos el ser fronterizo y en la frontera nuestra forma es hacia fuera y extática en su creación o es por el contrario hacia adentro estática en su creación. El detective vuelve a la escena del crimen cuando el crimen es ya intemperie, y en ese volver, como el verso en este poema de estructuración anafórica, el detective ve

y se sale de la forma del crimen para intentar ver el crimen, esto es la visión metafísica del hecho físico que el poeta evoca y evocando muestra.

De la última sección de *Los perros románticos*, llamada “Crepúsculos”, comentaremos dos poemas que profundizan especialmente en la pesadilla y el horror, que son dos modos o formas del mal. El primero de ellos, distribuido en tres dísticos, plasma el instante revelador. «Los floreros disimulan / La puerta del infierno / Con cierta clase de luz / Y a determinada hora / De repente te das cuenta / Ese objeto es el terror» (72). El primer dístico indica un objeto; el segundo, un momento; el tercero, una percepción. La ausencia de signos de puntuación da una sensación de suspensión del juicio, al modo de Husserl, en que el fenómeno que no se ve se deja ver. El instante es inesperado, pero si lo captas, captas su eternidad. El detective, mediante la observación, se percata en un momento dado de algo, y ese algo es el abismo. El instante revelador desvela tanto la plenitud como el vacío, pues nos revelamos en ese instante como el ser fronterizo. Nuestra realidad más cotidiana y familiar es el abismo, pues, como un jarrón que lo envuelve, decora y oculta, lo contiene.

El segundo poema, también sin título, se compone de una sola estrofa de trece versos libres, en la que abundan encabalgamientos muy violentos, como si de un verso a otro hubiese una caída libre o un verso a otro volviese en caída libre. Aunque se componga de dos encabalgamientos abruptos y seis suaves<sup>114</sup>, el hecho de que sean todos sirremáticos dota al poema de mucha fuerza y violencia, y con ello enfatiza la advertencia y la pesadilla en que se basa y centra la atención del mismo. Los sirremas, separación o pausa donde de una manera natural no las habría, son los formados por artículo + sustantivo: «la / pesadilla.» (éste es también abrupto); adverbio + verbo: «No / metas», «Allí / empieza», «todo cuando desde allí / hagas»; adjetivo + sustantivo: «verdadero / amor,» (éste también abrupto); partición de la oración de relativo: «unos párpados que / quisieras olvidar» (éste no lo consideramos oracional, pues la separación es del pronombre complemento directo con el verbo); y, por último, verbo + sujeto: «Allí sólo

---

<sup>114</sup> Seguimos la clasificación propuesta por Antonio Quilis.

crece / la pesadilla.». Este caso final de encabalgamiento contiene en sí también un hipérbaton, al situar el sujeto después de su predicado, lo cual es un cambio significativo en la violencia, la angustia, la náusea y el desasosiego que emocionalmente transmite este poema. En este sentido, los signos de puntuación utilizados, como los no usados en el poema anterior, son cruciales en aquello que la voz poética expresa. Puntos y comas aquí marcan distancias insalvables.

Ese caer se desencadena en un punto fijo que nos muestra los contenidos de nuestro abismo. «La pesadilla empieza por allí, en ese punto. / Más allá, arriba y abajo, todo es parte de la / pesadilla» (73). El poema plasma a modo de advertencia la visión mística del horror. «No metas tu mano en ese jarrón. No / metas tu mano en ese florero del infierno. Allí / empieza la pesadilla y todo cuanto desde allí / hagas crecerá sobre tu espalda como una joroba» (Ibídem). No salirse a la intemperie extáticamente es acumularse uno estáticamente como polis o forma encorsetada sin fondo, pues sin fondo es la forma que nos aprisiona, como los límites que nos desestructuran para ser esos límites, que ahora son limitaciones, la estructura impuesta o que nos imponemos.

«No te acerques, no rondes ese punto equívoco. / Aunque veas florecer los labios de tu verdadero / amor, aunque veas florecer los párpados que / quisieras olvidar o recobrar. No te acerques. / No des vueltas alrededor de ese equívoco. No / muevas los dedos. Créeme. Allí sólo crece / la pesadilla» (Ibídem). La memoria se transforma en ese punto en un remolino que te engulle. Las apariencias que de ese remolino brotan te seducen en su eterno no retorno. El viaje en ese punto se interrumpe y deja de ser nuestro viaje para ser el viaje de la pesadilla. El poema abunda en adverbios, el de negación *no* y el de lugar *allí*, y verbos, lo cual lo dota de realidad, acción y movimiento, alerta e inquietud, ante una tendencia, corriente o caída que no se puede parar ni evitar, como caída en la caída que es. El inicio de los tres primeros versos es: «La pesadilla (...) Más allá (...) la / pesadilla»; el final, «Allí sólo crece / la pesadilla», dando así al poema una estructura circular de eterno retorno nietzscheano o, como hemos ya indicado, de eterno no retorno. El vacío de la caída y la intemperie están muy bien representados, plasmados y expresados, pues del poema se desprenden o en él se muestran. El primero por lo que

venimos comentando; el segundo, por la desolación del amor a la que llegamos por aparecer en absoluta soledad la palabra *amor* al principio del noveno verso. La separación y distancia –toda distancia, por mínima que ésta sea, es infinita– quedan marcadas formalmente por el encabalgamiento abrupto y la coma que acotan y limitan a la palabra amor.

Bolaño siempre nos lleva al límite, y es en esta visión del límite, *en* el límite, siendo el límite, como venimos defendiendo, en la cual tomamos conciencia del ser fronterizo. El ser fronterizo es por tanto la lectura que obtenemos de los textos de Bolaño, pues, por una parte, hace que nos asomemos al horror, pero, por la otra, rescata el sentido de ese horror con el fin de dar el siguiente paso y adentrarse en la siguiente aventura: ser por consiguiente en el siendo y ya no en el ser. El sentido que brinda su perspectiva del mundo nos salva de encarcelarnos en la polis y nos impulsa a dar el salto a la intemperie y por tanto en la intemperie. El salto estático en la obra de Bolaño se transforma y es un salto extático. Leyendo su obra, en la lectura, durante la lectura, en la *duré* de la lectura<sup>115</sup>, damos constantemente ese salto extático. El lector en Bolaño es un lector extático, es decir que cuando leemos a Bolaño, nos damos cuenta o no, lo hacemos extáticamente; de ahí lo fundamental del humor, la ironía y la metáfora afectiva en su obra. Y es que es en la valentía, por absurda que esta parezca, donde radica el mirar de frente al abismo en el que somos y por ende somos, y superar así mediante lo ético –el compromiso del amor y la amistad– la calidad de perdido en el sentido expresado en la obra dramática de Schiller *Los Bandidos*, para ser, en cambio, un héroe casual en cierta causalidad, gracias a nuestros actos y nuestra manera de ser en el siendo, esto es, ser un héroe en la intemperie y desde la sombra, y de este modo, en caso de ser salvado en el horror, que sea en movimiento y debido a nuestras decisiones y acciones, aunque ya nada tenga sentido, pero sí para nosotros, en la frontera de un territorio a otro, un más allá que jamás finaliza, sino que continúa creando un paso y otro paso, un acto con otro acto, cruzando y atravesando lizas y jardines de aniquilación y creación. Y esto es la

---

<sup>115</sup> Nos referimos al concepto estudiado por el filósofo francés Henri Bergson.

existencia; esto quiere decir no caer en la desesperación, sino, más bien al contrario, ser impulsados por ella en nuestro existir, en el modo en que Kierkegaard lo expresa.

En el poema “*Resurrección*”, el tercero de los poemas recogido en el poemario de *Los perros románticos* de Lumen y Acantilado, Bolaño se rebela con la poesía contra lo incomprensible. La literatura valiente es la que ve ciertos elementos –estados vitales, emociones, conflictos, abismos en lo político, lo social, lo personal, lo psicológico, lo espiritual– y profundiza en ellos todo lo que den sus fuerzas, sin amedrentarse, más bien adentrándose en la inmensa oscuridad del abismo con los ojos bien abiertos, para hallar, en un fondo inabarcable el ojo de Dios que es la resurrección, la resurrección del valiente. Este poema está íntimamente vinculado con el descenso a la sima de Arturo Belano en *Lds* y con la infancia de Hans Reiter, en la quinta parte de *2666*, cuya mirada submarina hará que se transforme, en ese fondo del abismo que fue el horror absurdo de la Segunda Guerra Mundial, en Archimboldi. Bolaño asimila el pensamiento romántico, su influencia germana es muy grande, para, desde ese romanticismo, ayudarse con el fin de ver más allá y captar así el más acá, y por consiguiente revelarse y sobrevivir a la intransigente pérdida que supone el olvido, cuanto mayor cuando se trata de un olvido impuesto o aceptado en nuestra cotidianeidad.

*Tres* es un poema en tres partes. La cifra, como en *2666*, vuelve a unificar las partes de la cifra. En este caso, las partes son poemas acabados en sí, pero que en el mostrar y mostrarse acaban siendo momentos existenciales de un solo momento metafísico de pérdida. El poeta en esa pérdida adquiere la visión totalizadora que nada es, pero que él ve, expresa y evoca. La primera parte está identificada como escrita en Gerona durante el año 1981 y se compone del poema titulado “*Prosa del otoño en Gerona*”. Se trata de una sucesión de fragmentos que narran sin narrar, puesto que las escenas y escenarios son impresiones plasmadas poéticamente, los avatares de unos personajes anónimos, que acaban siendo la anónima voz poética encerrada en un caleidoscopio. La voz, precisamente por ser poética, se sale, en su poesía, del caleidoscopio. En el transcurso de lo expresado por el poema, la voz poética aprende del vacío existencial y no es absorbido por él. La “*Prosa del otoño en Gerona*” trata de

evidenciar poéticamente, desde y mediante la poesía, la prosa del otoño en Gerona, es decir que la voz poética pondrá de relieve el fenómeno de la prosa para ver o que contemplemos la deriva invisible del otoño que en su transparencia arrambla con todo en la ciudad de Gerona.

*Tres* es la profundización del vacío sin uno saber, la voz poética ni el lector, si saldremos de él y de qué manera, o si por el contrario desapareceremos en él. De la segunda parte se indica que fue escrita en Blanes en el año de 1993. Se compone del poema encabezado con el título de “Los Neochilenos”. Esta banda de música liderada por Pancho Relámpago emprenderá un viaje más allá de sus propias fronteras, externas e internas simultáneamente, a medida que avanza su trayecto, sin un fin o meta determinados. Chile se desvanece en la frontera con Perú y Perú se desvanecerá en su frontera con Ecuador, que es el final y el principio, como en *Lds*, del poema. Nuevamente nos adentramos con esta parte en una narración que carece de *fábula*<sup>116</sup>, pues la lógica de los acontecimientos que se cuentan no está, aunque lo parezca. Bolaño sabe llevar lo mejor de los recursos narrativos a la poesía y lo mejor de los recursos poéticos a la narrativa en su obra. Su verso discurre en una historia o relato que traslada al lector a otro espacio, que es otra dimensión, donde la literatura se muestra con toda su fuerza afectiva o toda nuestra realidad metafísica.

La tercera parte, fechada en 1994 también en Blanes, y titulada “Un paseo por la literatura”, se compone de 57 aforismos y tiene como protagonistas al escritor francés Georges Perec, como un niño a ser consolado, y al padre, como la persona que contiene el abismo. El autor y guionista<sup>117</sup> de la primera parte de *Tres*, el padre, demiurgo y Dios

---

<sup>116</sup> Seguimos aquí las consideraciones estudiadas por el formalista ruso Tomachevski para con el discurso narrativo, precisadas por José María Pozuelo Yvancos en el capítulo X de su *Teoría del Lenguaje Literario* (228 y ss.).

<sup>117</sup> La voz poética en “Prosa del otoño en Gerona” se confunde con los personajes de la voz poética que configuran su realidad fragmentada, como su propia realidad -«La situación real: estaba solo en mi casa» (23)-, o la realidad caleidoscópica, que es la que le imponen o se impone -

de la tercera se confunden en el mismo sueño recorrido por los detectives latinoamericanos y los Neochilenos que se tejen y entretejen por el impulso vital de una vida que se desvanece sin uno acabar de captarla, pero que se deja ver en su fantástica ironía y su enfermedad.

Las tres partes de *Tres* son atravesadas por el *nec spe nec metu*, así calificado por la voz poética un olvidado escritor chileno en la segunda parte (69), que en la tercera parte serán los personajes principales<sup>118</sup>, pues en las tres nos adentramos en el ser para vernos, captarnos, percibirnos y contemplarnos desde la intemperie. Todo lo demás que rodea esta experiencia en este sentido metafísico son las estelas que configuran el laberinto transparente del ser y sus múltiples apariencias y geometrías determinantes.

El primero de los poemas, “Prosa del otoño en Gerona”, arranca al borde del abismo del ser. «Una persona –debería decir una desconocida– que te acaricia, te hace bromas, es dulce contigo y te lleva hasta la orilla de un precipicio» (13). Los fragmentos en prosa que lo componen expresan el vacío, pues de fondo siempre hay, dando unidad a los textos aparentemente azarosos, una pantalla blanca, que es la soledad: «el espacio que media entre la desconocida y yo, aquello que puedo mal nombrar como otoño en Gerona, las cintas vacías que nos separan frente a todos los riesgos» (29).

---

«Resuenan en el caleidoscopio, como un eco, las voces de todos los que él fue y a eso llama su paciencia» (22). La voz poética, transfigurada en autor y guionista, como leemos en la séptima parte del poema de Gorostiza “Muerte sin fin”, «articula el guión de su deseo» (78). Lo que sucede es que monadológicamente el deseo no es siempre el de la voz poética; de ahí el guión, el trato irónico hacia el autor y el caleidoscopio, y la relación y el acto monadológicos entre la víctima y el victimario. «Al personaje le queda la aventura y decir «ha empezado a nevar, jefe»» (20).

<sup>118</sup> El aforismo 5 de esta última parte dice precisamente «Nosotros, los *nec spes nec metus*» (78), los ‘ni con esperanza ni con miedo’ traduciendo desde el ablativo *–nec spe nec metu–*, para aclarar su sentido, y no desde el nominativo, como aparece en el texto.



Los fragmentos se hacen así fotogramas que estratifican en diversos niveles reales e irreales las escenas que se suceden sin tener uno el control de aquello que sucede. Lo fantasmagórico se hace real y lo real fantasmagórico. En esa tensión fronteriza la voz poética plasma lo que dice desde un afuera incierto eso que desde un adentro se daba como cierto. Esa perspectiva que adquiere la voz poética entre lo cierto y lo incierto la proporciona el hecho metafísico de ser ubicada en la «orilla de un precipicio». En ese punto existencial la realidad es un caleidoscopio que te acoge y te envuelve. La realidad desde el adentro que es el caleidoscopio funciona en el poema como protagonista del mismo. Recordemos en este sentido espacial la sección de *La Universidad Desconocida* titulada “En los tubos de supervivencia”. Los espacios y la geometría que despliegan y crean la realidad se presentan como lo fantástico en Bolaño, por lo que tiene la realidad de imposible y por lo que tiene su realidad, la de la voz poética, de amenazador a la vez que familiar.

El caleidoscopio para la voz poética es también un Aleph: esa realidad que por imposible no es menos real. Lo que sucede es que este Aleph caleidoscópico no te abre al universo y te muestra el mundo, sino que es un Aleph que por el contrario te encierra y apresa en su mundo: esa geometría condicionante y determinante –de ahí la amenaza que supone– por no ser la suya, la de la voz poética, sino la de otros. La voz poética, por ser poética, es en sí un Aleph; de ahí la fragmentación de la fragmentación o la fragmentación fragmentada, así enfrentada en sí misma y por sí misma entre un afuera y ese, el que sea, adentro, del que la voz poética, por ser poética, por ser hacia el afuera extáticamente, se sale y lo expresa.

Ante esa experiencia la voz poética se aparta y se ve a sí misma como un elemento más de esa geometría, *fatum* o guion que la voz consigue dimensionar desde fuera, para poder contemplarlo todo y, contemplándolo en su visión, poder expresarlo y ser así voz poética y no sólo voz incrustada en una geometría o caleidoscopio histórico. ««Esto podría ser el infierno para mí.» El caleidoscopio se mueve con la serenidad y el aburrimiento de los días» (17). Un caso muy distinto en este sentido es el que hallamos en la literatura del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti. En él la voz narrativa, la misma

obra y en la obra nuestra realidad se nihilizan, siguiendo la fenomenología de Sartre, en ese aburrimiento. Es de este modo cómo en su propia deriva y sin poder salir de ella la obra de Onetti, sus personajes y la propia Santa María, lugar que simboliza y concentra en sí toda esa deriva, al ser el territorio del hastío existencialista, con sus satélites Puerto Astillero y Lavanda, están abocados a la destrucción. De *La vida breve* (1950) a *Juntacadáveres* (1964), pasando por *El astillero* (1961), la visión del mundo y de la vida en Onetti se hace cada vez más densa. La visión apocalíptica de Onetti, es decir, la revelación que su obra brinda al lector, al escritor y a la ficción que los une son las llamas que arrasarán, como a Gomorra, Santa María, y que se anuncian por la luz y el griterío que cierran la novela de 1979 *Dejemos hablar al viento*. De un estado existencialista en Onetti pasamos en Bolaño a una visión existencial de ese estado, de la vida y del mundo. La voz poética en Bolaño reconoce al guionista; en Onetti la voz narrativa se diluye en ese guionista que además identifica, muy acordemente con la asfixia de ese mundo sanmariano, representación metafísica de lo asfixiante de nuestro mundo o plano real, como líder fundacional e incluso Dios. El autor y artífice del guion recibe el nombre de Juan María Brausen y es el protagonista de *La vida breve*. En Onetti el mundo real es absorbido por la ficción como un intento de escapada, y esa ficción es a su vez absorbida por otra ficción que será en su momento pasto de las llamas. El mal se recrea para ese aburrimiento existencialista, puesto que no lo saca de él sino que en él se incrusta, que es lo contrario a la proyección existencial que del hastío y con el sadismo Baudelaire expresa en su poema “El viaje”. El mismo Onetti aparece brevemente como personaje en *La vida breve* (236). Este dato nos da un punto de referencia entre la realidad y la ficción, como Brausen será el punto de referencia entre su realidad y su ficción. Habrá en las novelas de Onetti un constante juego entre estos planos diferenciados de realidad, ficción primera y ficción segunda que se mezclarán y entremezclarán en una nihilización existencialista de la realidad en la ficción, de la ficción en la realidad y de la ficción en la ficción. El mundo de Santa María es el mundo que Brausen necesita imaginar; y la fantasía, su fantasía, revelará la utopía como el cronotopos de la Nada y la Náusea sartreanas: vacío por el que Brausen y el mundo real e imaginado de Brausen se cuele, esto es, la pesadilla ante la que Bolaño reacciona. La deriva de Onetti es intrascendente frente al continuo trascender que supone el viaje de Bolaño. Onetti desemboca en la

aniquilación como «abismo seco y silencioso» (*Entre paréntesis*, 225) y Bolaño continúa y se mantiene en la creación como el borde del abismo. El incendio arrasador de Onetti, por un lado; la ventana que hace su marco fronterizo en Bolaño, por el otro. Los personajes de Onetti sí se hallan en un guion escrito o una geometría de la que no consiguen liberarse a no ser por la destrucción, el suicidio o el crimen, lo cual es una constatación y una manera de fijar y materializar esa deriva o cárcel existencialista; un quedarse en ese adentro, en ese agujero, pues. El humor en Bolaño es principio trascendental, como reivindica en su ensayo “El humor en el rellano” (*Entre paréntesis*, 224). El humor te saca del marco, por eso provoca la risa, o estallido existencial, y te concede la perspectiva que te hace ver ese marco desde fuera. El marco por consiguiente no te absorbe sino que resulta y queda transformado. La risa y el humor subversivos por tanto en Bolaño como reacción a la sonrisa torcida u oblicua de corte existencialista en Onetti (*La vida breve*, 83-84). La sonrisa es una constante reveladora en la narrativa de Juan Carlos Onetti. Cuanto más avanza Onetti en su obra más metafísicamente ilegible ésta se nos presenta. Macedonio Fernández hace ilegible su literatura para hacer metafísicamente legible su literatura. La literatura de Bolaño se hace por su parte más legible metafísicamente cuanto más avanza hasta llegar a 2666. En *Tres* la voz poética se sale del caleidoscopio, del guion, de la escritura, del fotograma, de la pesadilla para verlos, contemplarse y escribirlo.

El caleidoscopio es también pues el abismo. Desde su borde llegamos a ver el fondo, que es otro ojo. «Como si estuviera dentro de un caleidoscopio y viera el ojo que lo mira» (13). Pero ese fondo no es el fondo del abismo, que no tiene, sino que es la imagen del fondo o la metáfora que hace a la palabra infinita. La lexía adverbial *como si* nos ofrece esa posibilidad infinita que expresa la angustia desde la que contempla el mundo la voz poética.

«Después de un sueño (...) me digo que el otoño no puede ser sino el dinero (...) El dinero que no tendré jamás y que por exclusión hace de mí un anacoreta, el personaje que de pronto empalidece en el desierto» (16). Todo lo demás, lo que nos rodea y donde existimos, como decíamos, es un laberinto transparente de apariencias multicolores.

«Colores que se ordenan en una geometría ajena a todo lo que tú estás dispuesto a aceptar como bueno» (13). En este caso, nosotros no vivimos al borde de una realidad que se va haciendo, como el despertar de los Neochilenos ante la frontera o el ensueño que nos despierta en “Un paseo por la literatura” –el ser *nec spe nec metu*–, sino que es la realidad la que nos atrapa en su red laberíntica diciéndonos eso que debemos vivir y que la voz poética se niega a aceptar. En tal caso la fragmentación que se fragmenta no es la destrucción de la voz poética, sino su liberación, no por escapar de esa realidad, más bien al contrario, por expresarla, indicio por el cual comprobamos que la voz poética ha trascendido esa realidad. El poeta lo soporta todo, es decir, que «no muere, se hunde, pero no muere» (341), dice Don Pancraccio en la declaración de Hugo Montero en la parte central de *Lds*. La fragmentación que se fragmenta no es destrucción nihilista, sino nihilismo creador o la posibilidad infinita de la poesía, ya que la fragmentación muestra su geometría y nos muestra asimismo el juego que va de una forma a otra forma como estallido existencial o movimiento vital y no como forma fija en la cual asimos, pero que al final nos atrapa, como es la forma del deseo o la forma del deseo de otros, sea ésta en forma de polis o en forma de dogma o en forma de utopía. Donde leemos deseo debemos más bien leer voluntad de poder, pero no la que se realiza por sí misma, sino la que se realiza imponiéndose para sí misma o en nuestro caso para nosotros mismos. La voz poética no obstante se abandona, observa y evoca, se ubica –se sale– buscando escépticamente en la suspensión del juicio, en la *epojé*, en el entre paréntesis de la fenomenología de Husserl al que nos referíamos en 4.2, que es donde la realidad salta en pedazos y sus cortes y fragmentos la voz poética contempla objetivándolos desde un afuera sin influencias de ningún tipo, estilo en “Prosa...”, pues en la objetivización profundizamos aún más subjetivamente, fenomenológicamente, metafísicamente en el fenómeno del vacío que caracteriza al poemario *Tres* y por extensión a la obra de Bolaño entera. Situándose por tanto en la misma pérdida, se recupera; situándose en la misma pérdida del otro con su voz lo recupera. Malos tiempos para la lírica, decíamos en 4.3.1 con Brecht en el *Manifiesto Infrarrealista*.

Este fenómeno creador al que aludimos de la posibilidad infinita de la poesía queda muy bien analizado por Pedro Antonio Férrez Mora para aclarar el juego

neobarroco en la poesía del escritor cubano Severo Sarduy. Para Férrez Mora la fragmentación es metamorfosis y por tanto *poiesis* y no sólo nihilismo, nostalgia, crepúsculo y vacío. Para él, en el uso del fragmento subyace una unidad (2014, 37), una unidad en la nada que nos proporciona todas las posibilidades de un universo vivo, lo cual apreciamos en el uso del fragmento que hace Bolaño en toda su obra. Para llegar a la estructura profunda del neobarroco sarduyano, Férrez Mora opta por situarse y dirigirse a «la *physis* o la carne o lo significativo, en fin, a la materia constitutiva del mundo» (13). Recordemos el giro posplotiniano del que hablábamos en 4.2. Recordemos asimismo que el crítico Ignacio Echevarría habla de *fractalidad* para caracterizar y definir la obra de Bolaño tanto en su forma como en su fondo<sup>119</sup>. En esta línea científica que inaugura Echevarría para la crítica en Bolaño, podríamos en este poemario hablar más bien de quark, concepto tan directamente relacionado con James Joyce, favorito de Bolaño, y el número tres. Esta partícula originariamente compuesta de tres elementos, tres quarks, como se dice en el poema del *Finnegans Wake* de Joyce, es el constituyente fundamental de la materia (fuente: Wikipedia; enlace en bibliografía). Esto prueba nuevamente el viaje salvaje e infinito que realiza con su mirada Bolaño para captar el fenómeno esencial de las cosas y mostrar así lo que no se ve pero a todos existencialmente incumbe.

En este sentido tenemos dos maneras más de concebir la geometría. Además de la cita expresa de Pascal, debemos incluir a esa manifestación geométrica, entre la

---

<sup>119</sup> Citado en “Bolaño extraterritorial”, ensayo ubicado en el volumen *Bolaño salvaje*. Este texto fue leído y presentado en 2002, pero publicado en 2007. En 2005 hará uso también de la fractalidad Dunia Gras para caracterizar el modo en que ella concibe al autor y su obra en “Roberto Bolaño y la obra total”, ensayo que forma parte de las *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003), Simposio internacional*, ICCI Casa América a Catalunya, Barcelona. Dunia atiende a la relación que la parte, por pequeña que ésta sea, del fractal tiene con el todo (65). Comenta que ya Bolaño usó este término para referirse a su manera de crear (64). Echevarría, también basándose en el matemático Benoît Mandelbrot, seguirá esa misma línea, que a su vez le dará pie para hablar del factor transgenérico y extraterritorial en la escritura de Bolaño. Esta idea será recogida en 2009 por Bolognese (*Pistas de un naufragio*, 53-54).

pesadilla y la salvación, a Nicolás de Cusa y a Baruch Spinoza. Del primero debemos de tener presente su explicación teológico-matemática de la trinidad. No olvidemos que estamos analizando el poemario que Bolaño dio a llamar *Tres*. Dios en el amor de “Prosa...”, el Hijo terrenal en el viaje de los Neochilenos con Pancho Misterio, y el Espíritu Santo en la Literatura de “Un paseo...” nos permite concebir la trinidad como unidad trascendental y metafísica del número elegido por Bolaño para titular su poemario. De Cusa habla de Unidad-Igualdad-Conexión en su concepción y razonamiento de la trinidad (Libro I, capítulo VII: “De la eternidad trina y una”, de *La docta ignorancia*; 1981, 40-41). En Bolaño: Universidad Desconocida-Viaje-Literatura. A partir de la línea De Cusa concibe las formas geométricas fundamentales. La línea recta será en el infinito también círculo y también triángulo y también esfera (I-XIII: “De las propiedades de la línea máxima e infinita”, 55).

Bolaño se fragmenta en una realidad que lo atrapa, pero que a su vez él fragmenta para hallar una geometría que lo libere. La forma de una realidad frente a la geometría de su escritura. El infinito en Bolaño es la intemperie que nos libera de polis fijas para crearnos en polis dinámicas, lo cual por cierto caracteriza profundamente su obra: la fragmentación, el no final cerrado, el humor, la digresión, el sexo, el chiste, recordar en el olvido... En Spinoza asistimos con su *Ética* a la creación y el pulimiento de una geometría que nos permita ver el mundo en el universo, y el mundo y el universo en Dios desde esa otra geometría que es precisamente Dios y que De Cusa capta mediante la docta ignorancia, y no por tanto la geometría que nosotros dogmáticamente pretendemos que sea la divina, siendo en cualquiera de los casos más bien humana. No perdamos de vista en este punto nunca a Wieder. La lente que nos ofrece Spinoza es el fragmento que nos configura Bolaño. Ante el caleidoscopio que nos aprisiona y descompone, Bolaño visionariamente, metafísicamente nos brinda el caleidoscopio como un orden que nos libera, al abrirnos desde nuestra finitud al infinito, representado tan inteligentemente en su obra por el Aleph<sup>120</sup>. Aunque Bolaño tiene una base romántica muy fuerte, más que

---

<sup>120</sup> Muy interesante al respecto el capítulo “La escritura torrencial” (183 y ss.) en el estudio de Nieves Vázquez Recio *Borges es inagotable; una lectura borgeana de Roberto Bolaño*.

romántico, Bolaño es socrático, que no platónico, en esa insensatez del poeta que consigue escapar de la sensatez del orden que se impone. El principio de la filosofía es esa insensatez, que como la locura o el no saber genera el pensamiento y el diálogo, esto es: el movimiento por el que se vislumbra la idea. La sensatez de un filósofo como Aristóteles, Descartes o Spinoza se fragmenta en un no orden que apunta a un orden al que no llega, pero que el poeta fragmentado y en la nada, en su intemperie metafísica, expresa. Con Bolaño nos escapamos de un terrorífico *ordo geometricus* para volver a él trascendidos, tanto él como el orden que lo aprisionaba, y no cazados por una red no correspondida, que no le corresponde o de no correspondencia, que en “Prosa...” se identifica con el momento Atlántida. Lo Neochilenos y el paseo por la Literatura marcan el mismo viaje, el mismo movimiento metafísico. En ese movimiento el ser se rompe en su estatismo para ser en sí extático, esto es el ser siendo y ya no el siendo ser. Para Baruch Spinoza la «alegría es el paso del hombre de una menor a una mayor perfección» y la «tristeza es el paso del hombre de una mayor a una menor perfección» (262). Somos pues en el *paso*, en el pasar. Es ahí donde se halla la eternidad extática ante el estado estático de felicidad o infelicidad del que siempre deseamos o tenemos el impulso de escapar. Nuevamente la diferencia existente entre la intemperie –el paso, el movimiento del proceso, el viaje– y la polis: el *ordo geometricus* que imaginamos perfecto y por consiguiente inamovible en su estado, que no en su ser. Spinoza quiere dar cuenta con su *ordo* en la falsedad en que viven los seres humanos, creadores de su propio orden para satisfacer la duda o su duda. Bolaño, como fenomenólogo, esto es, Bolaño metafísico consigue apereibir el mal en la intemperie metafísica que somos, por ejemplo en el sueño Belano-Wieder hacia el final de *Estrella distante*, donde todos somos náufragos del mismo barco. En ese sueño o visión se vislumbra el mal absoluto; de ahí el discurso y temor que Bolaño tiene hacia la causalidad y la casualidad. Quien habla y lo expresa es el ser fronterizo que se abre extáticamente a la plenitud de su ser, como sucede con la voz poética en “Prosa...”. Ahí, en esas coordenadas escurridizas entre lo causal y lo casual, abrimos los ojos, los abrimos en nuestro abismo creador y aniquilador.

En la primera parte de *Tres*, “Prosa del otoño en Gerona”, la voz poética es seducida por una desconocida hasta ser situada al borde del precipicio. En ese punto

visionario donde empieza la pesadilla hay una parte que la voz poética controla, «como si estuviera dentro de un caleidoscopio y viera el ojo que lo mira» (13), y otra que no controla, «colores que se ordenan en una geometría ajena a todo lo que tú estás dispuesto a aceptar como bueno» (Ibídem). La voz poética se halla en el siguiente fragmento o visión en un cuarto con la desconocida. Ahí enumera los objetos que lo componen, pasando como por una cosa más por el «reflejo que lo chupa todo» (14). Tengamos en cuenta la relación intensa que Bolaño tiene con el reflejo que te devuelven los espejos.

La seducción, el deseo y el malditismo están en toda esa realidad que a la voz poética atrapa, pues «ella te acaricia sin decir nada, aunque la palabra caleidoscopio resbala como saliva de sus labios y entonces las escenas vuelven a transparentarse en algo que puedes llamar el ay del personaje pálido o geometría alrededor de tu ojo desnudo» (15). El ojo observa la exclusión que lo aparta de su realidad. Su realidad es una deriva de realidades ajenas que lo introducen y abandonan en la soledad de su desierto. El dinero es exclusión; el pasaporte es exclusión; el amor es exclusión. La voz vive en el sueño de otros, que no es su sueño, pues, de ese otro sueño surge la realidad que, imponiéndose, fragmenta su realidad en una irrealidad que le coloca sus nombres: anacoreta, desierto (16), infierno (17). «La pantalla atravesada por franjas se abre y es tu ojo el que se abre alrededor de la franja. Todos los días el estudio del desierto se abre como la palabra «borrado». ¿Un paisaje borrado? ¿Un rostro en primer plano? ¿Unos labios que articulan otra palabra?» (18).

La voz poética se contempla a sí misma como un personaje determinado por el paisaje, que corresponde exteriormente al otoño en Gerona e interiormente al desierto. Su ojo ve y vive los cambios del caleidoscopio, como si todo se moviera menos él. «La geometría del otoño atravesada por la desconocida solamente para que tus nervios se abran. / Ahora la desconocida vuelve a desaparecer. De nuevo adoptas la apariencia de la soledad» (Ibídem); «El caleidoscopio adopta la apariencia de la soledad. Crac, hace tu corazón» (19). La realidad que se impone sin que podamos hacer nada es lo inquietante y amenazante de esa realidad. La voz poética no sale del lenguaje, puesto que será a través del lenguaje por el cual experimentaremos la presencia de lo que se desvanece en



su propia geometría. Como hemos citado arriba, «todos los días el estudio del desierto se abre como la palabra «borrado». ¿Un paisaje borrado? ¿Un rostro en primer plano? ¿Unos labios que articulan otra palabra?» (18). La voz se expresa desde los fragmentos de la fragmentación: días, palabras, fotogramas, preguntas retóricas.

El paisaje es un caleidoscopio y la voz poética se expresa desde el ensueño, para poder así desde el ensueño contemplarse, es decir, contemplarse como visión. La voz poética es por consiguiente una voz metafísica, que desde su disolución ilumina lo absoluto o se ilumina desde lo absoluto. Esto quiere decir contemplar el paisaje en su fragmentación desde fuera de la fragmentación, para llegar así a contemplarse fragmentado. De este modo el poeta se sale de la fragmentación devastadora para expresarla, y en el escribir, escribirse para así recomponerse como un movimiento creador en el movimiento aniquilador. «Ahora la desconocida vuelve a desaparecer. De nuevo adoptas la *apariencia* de la soledad» (18) (la cursiva es mía); «El caleidoscopio adopta la apariencia de la soledad. Crac, hace tu corazón» (19). La visión metafísica de la voz poética se contempla desde el ensueño en un primer fragmento como soledad –de ahí que adopte la voz poética esa apariencia en el cuadro, fotograma o espacio físico; pero en un segundo fragmento es la visión física de la realidad la que adopta esa apariencia, imponiéndose a la voz poética como única realidad y aprisionándola hasta que ésta hace *crac*, como onomatopeya trágica del drama que no nos ofrece opciones en nuestra realidad simulada, sino el *fatum* geométrico del acto monadológico de los otros, o la desconocida en el poema, imponiendo en tal caso su geometría, su combinación, creándonos, como nosotros por nuestra parte con nuestros actos creamos monadológicamente, o aniquilándonos, que es la opción en este caso de la desconocida, ya que su sueño, Atlántida se dirá en el poema (21, 26, 28, 36), no es el sueño de la voz poética, el sueño en el que estaban juntos, sino que por el contrario del sueño Atlántida de la desconocida la voz poética queda completamente excluida, es decir expulsada del paraíso soñado de la desconocida, que ella elige e impone para su existir, que ya no para el existir de la voz poética; de ahí la soledad; de ahí el *crac*.

Un sueño nos lleva a otro sueño. Somos sueños de sueños. Un sueño se encuentra en otro sueño puesto que toda mónada contiene en sí el universo. De tal modo que en cada mónada se hallan todas las mónadas, pues en ella se iluminan, que no significa que en sí las contenga. En nuestro sueño se hallan todos los sueños; en él se iluminan. La desconocida está en la voz poética según la voz poética sueña y por tanto contenga a la desconocida. De esta manera crea su geometría, su realidad que es la realidad: el poema. La voz poética está en la desconocida según la desconocida sueña en la voz poética, y así ella crea su geometría: la fragmentación aniquiladora que la voz poética sufre como *fatum*. En el último poemario de la primera parte del volumen *La Universidad Desconocida*, llamado “Tu lejano corazón”, tenemos el poema sin título, un fragmento, que como poema es una totalidad, que dice: «Colinas sombreadas más allá de tus sueños. / Los castillos que sueña un vagabundo. / Morir al final de un día cualquiera. / Imposible escapar de la violencia. / Imposible pensar en otra cosa. / Flacos señores alaban poesía y armas. / Castillos y pájaros de otra imaginación. / Lo que aún no tiene forma me protegerá» (156). En la obra de Bolaño, en su *Manifiesto*, en sus poemas, en su narrativa, hay una inquietante relación monadológica entre todos los elementos de su universo literario y nuestro universo. El anafórico *ver* de *Lds*, el anafórico *soñar* de sus poemas, la relación Belano-Wieder<sup>121</sup>, las víctimas que persiguen a sus asesinos. El lector se

---

<sup>121</sup> Wieder en alemán significa “de nuevo” y se utiliza como prefijo similar al “re” español. Así, “wiedersehen” es “volver a ver” o “ver de nuevo”. En esa doble mirada se genera una mínima distancia, que, por mínima que sea, esconde o se resuelve en una mística del mal. Wieder es más, es algo más y se sitúa ante nosotros por delante. En esa delantera que nos lleva se genera o hay una distancia con respecto a nosotros: una distancia que se impone. Esto es el superhombre mal entendido, puesto que es la apariencia del superhombre. Rehacer, re-revisionar, re... en este sentido implica una intensificación para ser más o destacar con respecto a los demás, como sucede con los críticos de *2666*. Ese ser algo más aniquila al que es, con respecto a ese más, algo menos. En ese más la mística es una mística del mal, esto es la misma mística, pero que, en vez de vincularse con la plenitud de la frontera, como frontera se vincula a la plenitud de su vacío: ese algo más que se cuele, se vacía, en sí mismo, como Satán en el Empíreo de *El paraíso perdido* de Milton.

adentra más en la obra de Bolaño cuanto más presente e iluminado en su sueño lo tenga, lo perciba, lo vea, lo sueñe. En nuestros sueños, que es nuestro interior, nuestro interior más íntimo, creamos o aniquilamos las relaciones con el mundo y al mundo imponemos la geometría de nuestro sueño, de la imagen, más nítida o más borrosa, de nuestro sueño. «Lo que aún no tiene forma me protegerá» o lo que ya tiene forma nos destruirá.

En el mismo afecto que pierde con la desconocida por la distancia insalvable que se produce entre ellos –soledad (desierto), vacío («ojos huecos» (19) de la desconocida)–, la voz poética se reencuentra consigo misma en ese mismo afecto que se desvanece y con el que describe y expresa el desamor sufrido, el dolor inconsolable y la enfermedad en sí, por medio ahora, como ya hemos dicho, de sus fragmentos, fotogramas o guión en ciernes. El *fatum* es inasible, y sin embargo la voz poética en ese *fatum* o caleidoscopio se recompone desde su descomposición o disolución. Esto quiere decir que la voz poética no expresa la disolución, sino que desde la disolución se expresa, como respuesta o giro a la crisis anunciada por Hofmannsthal en su *Carta a Lord Chandos*. «Aquí el texto no tiene conciencia de nada sino de su propia vida» (21).

«La situación real: estaba solo en mi casa» (23)... «Las dos de la noche y la pantalla blanca. Mi personaje está sentado en un sillón (...) ¿Y si el personaje hablara de la felicidad? ¿En su cuerpo de veintiocho años comienza la felicidad?» (24)... «Lo que hay detrás cuando hay algo detrás (...) De repente, mientras se pinta los labios delante del espejo, me mira (estoy detrás) (...) Repito ahora la misma escena, aunque no hay nadie frente al espejo» (25). Varios planos interconectados entre sí en la voz poética se intercalan entre lo ficticio y lo real. Es de este modo como la voz poética se proyecta en su soledad. La soledad en este sentido se recrea en su soledad proyectándose como un fantasma entre fantasmas, del modo en que también lo experimenta el protagonista de la obra de Bioy Casares *La invención de Morel*. «Para acercarse a la desconocida es necesario dejar de ser el hombre invisible (...) ¿La boca del hombre invisible se acerca al espejo? / Sácame de este texto (...) muéstrame las cosas claras y sencillas, los gritos claros y sencillos, el miedo, la muerte, su instante Atlántida cenando en familia» (26). La voz poética y la desconocida comparten la misma realidad –su fragmento, su isla–,

pero distintas realidades simuladas. ¿Cuál de ellos es tejido orgánico, cuál holograma? En el ensueño la voz poética se despliega como el laberinto de fragmentos que el vacío ha configurado en su dimensión o realidad afectiva. «La pantalla se vuelve blanca como un complot» (27). Las imágenes en el ensueño aparecen y se desvanecen. La voz poética se halla en su soledad, en la nada de su soledad por donde los pensamientos y las imágenes de esos pensamientos transitan como en su propio caleidoscopio. En él la distancia, el vacío y la caída en el vacío de esa distancia se imponen. «¡El vacío donde ni siquiera cabe la náusea!» (29). La obra de Bolaño es existencial, no existencialista. El viaje de Madero, Belano y Lima en *Lds* es el viaje del caballero de la fe de Kierkegaard, como veremos más adelante.

El autor que aparece como tal personaje en estos fragmentos es el no autor, ya que en su geometría se fragmenta y por tanto desautoriza en el fragmento. El autor, «desnudo, da vueltas por el centro contemplando las paredes descascaradas, en las cuales asoman signos, dibujos nerviosos, frases fuera de contexto» (22). Se observa, como en Cortázar, la lectura de un texto más allá de nuestro texto, vida o realidad aparente; un texto, pues, mágico o una metafísica de lo físico. «Resuenan en el caleidoscopio, como un eco, las voces de todos los que él fue y a eso llama su paciencia» (Ibídem). El recurrente caleidoscopio muestra la visión de ese otro texto que, como en el Aleph o biblioteca de Borges, incluye todos los textos. La diferencia estriba desde dónde mirar con nuestros ojos, si desde el miedo, es el caso de cerrar los ojos, mirar hacia otro lado o querer olvidar, o si desde la valentía, que es la opción de abrir los ojos para ver, mirar de frente no sólo nuestra imagen, sino también el reflejo de nuestra imagen que nos devuelve el espejo y nos aterra, o querer recordar. Nuestro texto es aquel que percibimos en primera instancia o aquel que estamos dispuestos a leer y a entender. «La paciencia en Gerona antes de la Tercera Guerra» (Ibídem). La autoría de la voz poética se halla en el conflicto de poner orden en un desorden inabarcable, que es la vida de uno. La pregunta es en qué sentido ordenar esos fragmentos que se fragmentan. La respuesta a esa pregunta la hallamos en los poemas comentados “Musa” y “El burro”.

«Así, no es de extrañar la profusión de carteles en el cuarto del autor. Círculos, cubos, cilindros rápidamente fragmentados nos dan una idea de su rostro cuando la luz lo empuja» (30). Esta fragmentación nos puede llevar al desnudo bajando la escalera de Duchamp al que aludíamos por ojos de Guillem en *Lds* o puede hacernos experimentar el vacío del salto, que no sería en este caso extático, sino estático en su caer, como es el salto o caída de Satán en el *Paraíso perdido* de Milton. Sin embargo, «su rostro, fragmentado alrededor de él, aparece sometido a su ojo que lo reordena, el caleidoscopio ideal. (O sea: la desesperación del amor, la piedad, etc.)» (Ibídem). Fundamental este concepto de reordenar que la voz poética experimenta tras conseguir dar el salto al vacío, esta vez extático, que al ser, como decíamos con Heidegger, estructura. Obviamente este salto es existencial, que por ser tal sólo se realiza desde la enfermedad que es la humildad de la desesperación, Kierkegaard, y de la piedad, Dostoyevski. Este caleidoscopio ideal ya no es de cerradura, excluyente como el sueño utópico de Atlántida en la desconocida, sino de apertura, esto es incluyente por configurarse en la intemperie metafísica que somos. A este respecto conviene tener muy presente el cuento “Compañeros de celda” con el que abre la tercera parte y última de la colección *Llamadas telefónicas*, “Vida de Anne Moore”. En este cuento la relación monadológica que establece Belano con Sofía es antitética a la relación monadológica que establece la desconocida con la voz poética en este primer poema de *Tres*, aunque ambas relaciones se hallen en el núcleo de la fragmentación y la disolución, siendo la primera incluyente y la segunda excluyente.

La voz poética no se desmiembra, sino que desde sus fragmentos, en la fragmentación que se fragmenta, lucha por dar unidad, una unidad absoluta, a ese todo que no deja de perderse y desvanecerse. Precisamente porque la voz poética lo pierde todo, su voz manifiesta, o en su voz descompuesta en palabras se muestra, se expresa lo absoluto. El *Desnudo bajando unas escaleras* de Duchamp se unifica en lo desnudo, que es su sentido, el sentido existencial de la enfermedad y la angustia, y se estratifica en las escaleras, con la distancia que hay entre un escalón y otro escalón, como un mundo jerarquizado que busca un sueño, el sueño máximo, Atlántida o Paraíso, para finalmente aniquilarse en ese sueño, pues lo que proyecta ese sueño realmente es la absoluta soledad en un mundo sin afecto. «El paraíso, por momentos, aparece en la concepción general

del caleidoscopio. Una estructura vertical llena de manchas grises» (38). El amor o a todos incluye o es un amor que excluye, un amor excluyente. La utopía es utopía por lo exclusiva y no por lo inclusiva que es. El sueño utópico es más utópico para sí mismo cuanto más incluyente es y más proyecto o plan cuanto más excluyente se presenta.

El siguiente fragmento con el anterior formarían un díptico, cuando dice: «No es de extrañar que el autor pasee desnudo por el centro de su habitación. Los carteles borrados se abren como las palabras que él junta dentro de su cabeza. (...) En todo caso, el autor se abre, se pasea desnudo dentro de un entorno de carteles que levantan, como en un grito operístico, su otoño en Gerona» (39). El autor halla su movimiento paradisiaco en la apertura de esa fragmentación que se borra y por la que él se pasea cayendo, grita en su vacío y de ese modo expresa, en el momento de apertura en que las cosas desaparecen, lo absoluto.

La vida se presenta como el esquema de un guión. Los fragmentos en la voz poética entran en un bucle. Al igual que al principio del poema, «una persona te acaricia, te hace bromas, es dulce contigo y luego nunca más te vuelve a hablar» (41). La soledad de la voz poética, como venimos diciendo, se encuentra fuera de ese guión, aunque sufra el esquema del guión, ya que, la relación con la amada es precisamente seguir el esquema de un guión. La realidad, la realidad de la desconocida, es el sueño proyectado, y en su proyección impuesto, de esa Atlántida o sueño utópico, que no corresponde con la realidad de la voz poética, «situación matadero». «Te besa y luego te dice que la vida consiste precisamente en seguir adelante, en asimilar los alimentos y buscar otros» (Ibídem). En la fragmentación de una geometría que se impone, la voz poética se fragmenta y escucha, observa, pues «detrás de las preguntas, lo hubiera adivinado, hay risas nerviosas, bloques que se van deshaciendo pero que antes sueltan su mensaje lo mejor que pueden. «Cuidate.» «Adiós, cuidate.»» (Ibídem). En la desolación, en esa desolación, el aprendizaje existencial más íntimo, y por tanto eterno. «Esta esperanza yo no la he buscado. Este pabellón silencioso de la Universidad Desconocida» (52).

Nos embarcamos de nuevo con los Neochilenos en esta segunda parte de *Tres* en el viaje al norte que recorreremos en la novela de *Lds* y el poema “El burro”. «El norte que

imanta los sueños / Y las canciones sin sentido / Aparente / De los Neochilenos» (55). Como se indica desde el inicio del poema, el principio del viaje era ya el final del mismo. Del viaje físico se desprende el viaje metafísico, en el cual todos los tiempos conviven, como «dijo Pancho Ferri, / El vocalista. O confluyen, / Vaya uno a saber» (Ibídem).

La realidad que aprisiona a la voz poética de la primera parte la hallamos en la voz poética de la segunda parte, cuando se da cuenta de que «los límites / Son ténues (sic.), los límites / Son relativos: gráficas / De una realidad acuñada / En el vacío. / El horror de Pascal / Mismamente. / Ese horror geométrico / Y oscuro / Y frío» (58, 59). En esta ocasión la voz poética se ubica en uno de los componentes del grupo, que narra la épica de la banda en su gira latinoamericana, de pueblo en pueblo y de tugurio en tugurio. Los Neochilenos<sup>122</sup> están capitaneados por Pancho Ferri, «Al volante de nuestro bólido, / Siempre hacia el / Norte» (59), visionario en su locura como un Neal Cassady en la novela de Tom Wolfe *Ponche de ácido lisérgico*. El viaje físico es un viaje en sí mismo metafísico, como comentamos con relación a la Generación beat –*En el camino* o *Los Vagabundos del Dharma* de Kerouac, por citar algún ejemplo de esa manera de vivir o vivenciar el viaje–, y el poema de *Los perros románticos* “Bólido”. Por los ojos de Pancho la voz poética adquiere la visión fronteriza de los espacios que atravesarán cada vez más en la intemperie de esos espacios recorridos o *límites ténues* que los separan.

Los Neochilenos transitan por la geografía de la maldad en los márgenes de la realidad convencional. «¿Acaso es éste / El Infierno de las Putas? / Se preguntaba en voz alta / Pancho Ferri» (60), a modo de conclusión o apreciación de los locales que frecuentan para tocar su música. Cuando acaba la función, «niños / (...) Transparentes

---

<sup>122</sup> Este nombre contiene en sí una profunda ironía, pues, qué es lo nuevo en un grupo de músicos chilenos que se buscan la vida como pueden, tocando en bares de mala muerte y en pueblos desconocidos y saliendo de su país sin saber a donde se dirigen ni para qué. En lo social contiene unas connotaciones ridiculizadoras que descuadran al lector. Sin embargo será el viaje el que aporte nuevas connotaciones al nombre de la banda. La ironía del principio acabará siendo una mística en estos Neochilenos; en este caso neochilenos o chilenos renovados de verdad. El desenfado marginal será vital al final, y no despreciativo.

como / Las figuras geométricas / De Blaise Pascal» (59) los ayudan a cargar los instrumentos en la furgoneta. Esta geometría pascaliana es nuevamente el horror que se trasluce en la inocencia de esos niños –se trasluce por ser inocencia–, que es el horror de una realidad que los devora; esto es una realidad en el vacío. «El resto: rutina. / Asesinos y conversos / Mezclados en la misma discusión / De sordos y de mudos, / De imbéciles sueltos / Por el Purgatorio» (62). El vacío está presente en todos los espacios y escenarios haciendo en todo momento, en todo momento vivido, un paisaje existencialmente fronterizo donde lo inesperado se oculta, esconde, disimula, desvirtúa, hace virtual, enmascara o maquilla. Lo inesperado puede crearte o aniquilarte en ese momento vívido que te impulsa en tu viaje o te absorbe en el viaje.

«Y la única cosa / Verdaderamente divertida / Que vimos en Arica / Fue el sol de Arica: / Un sol como una estela de / Polvo. / Un sol como arena / O como cal / Arrojada ladinamente / Al aire inmóvil» (61, 62)<sup>123</sup>. Esta imagen es una metáfora continuada – metáfora afectiva– característica de la obra de Bolaño, esto es: una visión. Esta visión fronteriza que muestra la creación y la aniquilación juntamente detiene nuestra percepción de las cosas para despertarnos en nuestra concepción o dimensión metafísica del mundo. Cruzar la frontera es ahondar en la frontera para desvelar nuestro paisaje fronterizo o Purgatorio, ya que, en el Paraíso, monadológicamente somos todos culpables<sup>124</sup>, y en la culpa, nos odiamos o amamos, sin saber uno a ciencia cierta cuando

---

<sup>123</sup> El poema de Cernuda “Desolación de la Quimera” empieza: «Todo el ardor del día, acumulado / En asfixiante vaho, el arenal despide» (358). Muy interesante contemplar la variación de un mismo paisaje visionario.

<sup>124</sup> En la culpabilidad, o somos todos culpables o no lo somos ninguno. La relación existencial entre unos y otros es de contigüidad, pero no lineal, sino monadológica. En ese caso o nos condenamos existencialmente o nos redimimos. El individualismo bien entendido, en este sentido, es el que más nos une –nos unimos pues en la intemperie–; lo contrario es la agrupación que nos separa –nos distanciamos pues en la polis. El Paraíso sería el paroxismo de ese distanciamiento. En la caída al abismo nos resolvemos en nuestra plenitud como



hacemos una cosa o la otra, es decir, crearnos en el odio o aniquilarnos en el amor. Cruzar la frontera que separa Chile de Perú para los Neochilenos es cruzar «La frontera de la Razón» e ir más allá del sueño y la pesadilla. El Perú se abrió ante ellos «Como una fruta sin cáscara / Como una fruta quimérica / Expuesta a las inclemencias / Y a las afrentas. / Una fruta sin piel / Como una adolescente desollada» (63). La experiencia del viaje, que es la experiencia de la enfermedad, deposita en su delirio a Pancho al fondo de la furgoneta y lo transforma. Ahora Pancho, de ser Pancho Relámpago, pasa a querer ser llamado Pancho Misterio. Los dibujos del espacio se desdibujan, difuminan y desaparecen para despertar Pancho en la intemperie metafísica que somos. «Pancho se fundía / En el fondo de la camioneta, / Devorado por las quimeras / Y por las adolescentes desolladas» (64, 65). El misterio se crea, pero, en el misterio, el misterio desaparece y aparece la realidad transparente que éste, como misterio, ocultaba. Pancho es, para los demás, Pancho Misterio, como para nosotros es un misterio desde la polis la intemperie, pero, para Pancho, Pancho es el horror de ver dentro del Aleph donde todo es visión, donde se es intemperie, esto es donde todo se ve en su realidad y no en la realidad que otros pretenden que sea.

El fenómeno se muestra, y en ese mostrarse se capta como «un fulgor / Engañoso, / Un espacio diminuto y vacío / Que nada significa, / Que nada vale, y que / Sin embargo se te ofrece / Gratis» (65), como el dinero gratis que analizábamos en el *Manifiesto infrarrealista* o la visión que experimenta Rosa Amalfitano durante la conversación sobre el borrachito hacia el final de la tercera parte de *2666*; «esa clase de revelación [como hemos comentado se decía en la cuarta parte de esta misma novela] que pasa frente a nosotros dejándonos sólo la certidumbre de un vacío, un vacío que muy pronto escapa hasta de la palabra que lo contiene» (546). En ese contar lo que no se puede contar acaece lo místico al que se refería Wittgenstein, no en el contar mismo, sino en lo que se desprende, y desprendiéndose captamos, pero no decimos, pues no deja de ser lo místico inefable, de ese contar lo que no se puede contar, lo que para nosotros permanece oscuro.

---

plenitud o como vacío; de ahí que el ser fronterizo se realice en su mística o en su mística del mal.

Bolaño no dejó ni un instante de contar desde ese no contar, de contar lo que no se puede contar, que es desde donde evoca el poeta y la literatura cuenta. Del *Manifiesto* a 2666 la literatura de Bolaño ha transitado lo desconocido para alumbrar lo conocido que se olvida o sin saber uno por qué ni de qué manera desaparece. En ese absurdo un Bolaño alucinado por su estupidez y su sinsentido escribe como leemos en su poema “Mi carrera literaria”, situado como prólogo en el volumen *La Universidad Desconocida*, «para verme a mí mismo: / como una culebra en el Polo Norte, pero escribiendo. / (...) Escribiendo hasta que cae la noche / con un estruendo de los mil demonios. / Los demonios que han de llevarme al infierno, / pero escribiendo» (7).

La realidad es más irreal que la no realidad. «¿Y si no estuviéramos / en el Perú?, nos / Preguntábamos una noche / Los Neochilenos. / ¿Y si este espacio / Inmenso / Que nos instruye / Y limita / Fuera una nave intergaláctica, / Un objeto volador / No identificado?» (65). El estado estático con respecto al extático de la visión que nada significa y que es gratis se impone con la evidencia de su propio peso sensitivo, cuando es el no significado de las cosas el que dota a las cosas de significado y sentido, no al revés. Somos el borde del abismo desde el fondo del abismo, no desde lo alto al que aspiramos o pretendemos ser. En el viaje la realidad se vuelve delirio. La realidad, pues, no se impone a nada, aunque éste sea nuestro deseo u obsesión. «¿Y si la fiebre / De Pancho Misterio / Fuera nuestro combustible / O nuestro aparato de navegación?» (Ibídem). Bolaño da la vuelta a nuestra realidad y el giro a nuestra tradición para situarnos en el delirio del viaje que es el estallido del ser, para poder ver y así contemplar la geometría de su estela desde fuera, abarcando de esta manera los sueños y las pesadillas: inclusión, pues, y ya no exclusión: la exclusión geométrica que es el horror.

Pancho enfebrecido y en el delirio ve al Perú «como una estela / Escapada de la Segunda / Guerra Mundial / (...) filamentos / De generales nazis (...) / Evadidos en espíritu / Y de forma involuntaria / Hacia las Tierras Vírgenes / De Latinoamérica: / Un hinterland de espectros / Y fantasmas. / Nuestra casa / Instalada en la geometría / De los crímenes imposibles» (66). Desde lo fantástico y la ciencia ficción entendemos esos espectros y fantasmas que nos configuran en su propia estela, creando su propio

hinterland o traspaís, como la mística del mal de la geometría pascaliana que encarcela nuestros actos, y asimismo en el 2666 que ya somos y no vemos o la cifra kafkiana que nos cifra. Resuelto el enigma, ¿dónde está el enigma?

Según la interpretación que hace Benjamin de Kafka en el *Angelus Novus*, es el olvido el que finalmente nos redime, como en “Josefina la cantora”, ante una ley inalcanzable que, por inalcanzable, nos aprisiona. El animal en Kafka, como en las *Elegías* de Rilke, es también liberador, pues hace que nos abramos a la intemperie o, por otra parte, descoloca desde su fundamento a la polis (“Josefina la cantora” se tituló también “El pueblo de los ratones”). La fábula en Kafka no explica el mundo sino que nos enseña lo incomprensible del mundo. El sistema de símbolos y de representación por el que aclaramos el mundo y profundizamos en él en Kafka se oscurece y oculta en la cifra o como cifra. El mundo se cifra; el mundo es cifra. «¿Qué somos?, me preguntaste una semana o un año después, / ¿hormigas, abejas, cifras equivocadas / en la gran sopa podrida del azar?» (2006, 34), le pregunta un hijo a su padre desde la indeterminada eternidad después de sufrir una guerra aniquiladora en el sobrecogedor poema de *Los perros románticos* “Godzilla en México”. La voz poética en Bolaño constantemente trasciende pues el viaje es infinito, como el amor en Quevedo. Responde el padre afirmando que «[s]omos seres humanos, hijo mío, casi pájaros, / héroes públicos y secretos» (Ibídem). Este cifrado del mundo es el modo en que lo comprensible del mundo, como la Ley, se aleja de nosotros más y más, cuanto mayores son nuestros esfuerzos, cuanto mayor es nuestro deseo por llegar a él. El superhombre es por tanto el que sabe o aprende a dar un paso hacia atrás y no hacia adelante como dicta nuestro impulso o voluntad de poder. La bestia está más cerca de su cuerpo que el ser humano (Benjamin, 116-117). Bolaño parte de la cifra no para descifrar sino para disolver el enigma que crea y sustenta la polis y así desvelarnos como intemperie. Fijar la mirada en el fragmento hace que contemplemos el absoluto. En ese sentido la fragmentación revitaliza a la polis no en la polis, que es el horror, sino desde la intemperie, al mostrarnos el mundo.

La cifra constantemente nos cifra y resuelve en un estallido del mal, creador del paisaje de nuestro horror. La alucinación es infinita como absoluto es nuestro acto. El horror crea sus círculos cerrados; y cuanto más se abre a tierras vírgenes más cerrado e impenetrable, más se cierra en su horror. El círculo cerrado excluye incluso al que contiene dentro. El círculo abierto, que cuanto más se cierra en sí, en su intensidad, es más abierto y penetrable, esto es: más se abre, es el creado por el amor. El círculo abierto incluye hasta lo que no contiene y por tanto queda fuera; ¿pero fuera de qué? El círculo cerrado es el vacío. El círculo abierto es la plenitud. El círculo, que además no es círculo, pero que se circula, es la frontera. El amor abre la frontera a la intemperie, esto es a su plenitud. El horror la cierra en la polis, esto es en su vacío; no porque la polis sea vacío o el vacío, que no lo es –la polis es polis y además, como también piensa Bolaño, nuestra mejor obra, entendiéndola como la civilización–, sino porque la polis encerrada en la polis o como polis deja de ser frontera y se olvida de la intemperie y por tanto se vacía. La vacuidad de la polis es el horror de la intemperie.

Margarita, «Una puta delgada y joven, / (...) Una adolescente sin par / Habitante de la tormenta / Permanente» (69), es la novia de Pancho Misterio. «También hubiérase podido / Llamar Sombra / Ágil, / La ramada oscura / Donde curar sus heridas / Pancho pudiera» (Ibídem). La descripción de Margarita nos traslada al mundo cervantino del *Quijote*, en que una prostituta adolescente es visualizada por la voz poética como una Dulcinea del Toboso y un caballero andante, por su belleza y su valentía, lo cual, por la voz poética, va unido. En la idealización quijotesca reside también el afecto metafísico que caracteriza este poema y toda la obra de Bolaño. Esa locura es la lucidez que vislumbra en cada uno de los pasos que damos el abismo. En la verdadera desolación, que es la desolación de la enfermedad y la quimera, esto es la desolación en la sombra, la que no se ve, como la luz del sol negro o el interior de los oscuros cuerpos celestes de Gurevich, en esa desolación que es Margarita es donde se da el verdadero amor. También al tratar de recordar a «un viejo escritor chileno. / Un tragado por el olvido. / Un *nec spes nec metus* / Dijimos los Neochilenos» (Ibídem) se halla ese amor, absolutamente revelador desde los ecos de su olvido o la nada, «el fantasma, / El hoyo doliente / En que todo esfuerzo / Se convierte» (69, 70). La historia de esa novela apenas recordada por

Pancho «tuvo / La virtud de iluminar / (...) Nuestro miedo y nuestros sueños / Que marchaban de Este a Oeste / Y de Oeste a Este, Mientras nosotros, Los Neochilenos / Reales / Viajábamos de Sur / A Norte. Y tan lentos / Que parecía que no nos movíamos» (70, 71), porque el Uno-Bien plotiniano es inmóvil. Esa es la metafísica del movimiento, donde la velocidad y la lentitud se confunden en la inmovilidad, que es el máximo movimiento. En el paroxismo del viaje, el instante revelador que despliega la visión desde las palabras de Pancho tratando de recordar una historia olvidada por todos, «Lima fue un instante / De felicidad, / Breve pero eficaz» (71).

El siguiente enigma o juego que propone Pancho es el de saber distinguir o relacionar al dios Morfeo con el verbo morfar, que significa comer, «una noche / Leída y partida y / Poseída / Por los relámpagos / De la quimera» (71), que nos dan la visión poética o la poesía del mundo. Y la respuesta es «Nuestra necesidad. / Nuestra boca abierta / Por la que entra / La papa / Y por la que salen / Los sueños: estelas / Fósiles / Coloreadas con la paleta / Del apocalipsis / Sobrevivientes, dijo Pancho / Ferri» (Ibídem). La paleta del apocalipsis es asimismo la paleta de 2666, pues desde sus colores pintamos nuestro mural o realizamos nuestro paisaje, que para Bolaño es los crímenes de Santa Teresa. La última vez que lo ven con Margarita es «De pie en medio de un lodazal / Infinito. / Y entonces supimos / Que los Neochilenos / Estarían para siempre / Gobernados / Por el azar» (72). El lodazal infinito se nos presenta como un nuevo epíteto cercano al oxímoron, o trascendido en él, donde el lodazal representaría el azar de una realidad que se come o devora a sí misma, pero al ser infinito se trataría de la intemperie metafísica revelada a los Neochilenos por medio del delirio de Pancho. El epíteto dota de una nueva dimensión al sustantivo. El sustantivo, la sustancia, la esencia de lo físico, se hace metafísico. «Y luego nos subimos todos / A la camioneta / Y la ciudad / De las leyendas / Y el miedo / Quedó atrás» (Ibídem). Los Neochilenos continúan con el viaje, pero ahora desde la intemperie, es decir desde una visión metafísica, abierta, valiente y vital –infinita en su finitud– de su viajar, como en la ventana perceptiva final del diario de Madero en *Lds*.

Es curioso cómo el guión de la primera parte, “Prosa del otoño en Gerona”, es una fragmentación de fragmentos siendo la tercera parte, “Un paseo por la literatura”, un orden de aforismos numerados, que tanto nos recuerda a Wittgenstein y a Nietzsche, como visión o visiones del viaje, esto es la vida. El caleidoscopio hacia adentro que es la primera parte será un Aleph hacia afuera en la tercera. La literatura da una dimensión metafísica a nuestra geométrica realidad. Nuestro ojo ve *fronterizamente* la frontera desde la frontera, único modo de ser la intemperie y no perdernos en el laberinto de nuestras apariencias.

Escritos «con la paleta / Del apocalipsis», están estructurados desde el anafórico soñé, un sueño que nos lleva a otro sueño, como en el poema Nopal, menos los aforismos que van del 2 al 6, este último indicando al final: «Después llegó el sueño» (79), de tal modo que de él ya no saldremos, puesto que en él despertamos en nuestra intemperie metafísica. En el aforismo 2, donde se relaciona al padre con un basural, el sueño utópico, el abismo y el infierno, contiene la ironía, el humor y la fuerza del epígrafe de Malcolm Lowry para la novela *Lds*, en relación con el salvador fácil y la realidad difícil que debemos afrontar solos. 2666 lo tenemos en el aforismo número 31, que dice: «Soñé que la Tierra se acababa. Y que el único ser humano que contemplaba el final era Franz Kafka. En el cielo los Titanes luchaban a muerte. Desde un asiento de hierro forjado del parque de Nueva York Kafka veía arder el mundo» (93). O también en el aforismo 40, que dice: «Soñé que una tormenta de números fantasmales era lo único que quedaba de los seres humanos tres mil millones de años después de que la Tierra hubiera dejado de existir» (97). La visión desde la que escribe Bolaño es ya la visión del mundo de un 2666 simbólico que palpita en la superficie de nuestra realidad simulada. Lo realizamos, nos realizamos en ese 2666, pero no nos percatamos del 2666 en que nos creamos. De ahí que nos realicemos y creemos en él, que no por él ni para él. Por cómo somos, nuestra cábala se configura en la cifra 2666, y es entonces que nos dirigimos a él, a cifrarnos en la cifra que nos cifra, pues se trata de la cifra que ciframos con nuestros actos. Nuestros actos son absolutos: son el absoluto. Somos poesía. La literatura da una dimensión metafísica a nuestros actos. La literatura dimensiona metafísicamente nuestros actos. Metafísicamente nuestros actos son 2666. Bolaño ve la paleta del apocalipsis, ve la

tormenta de cifras, ve 2666, y en su literatura lo hace ver, lo representa para que giremos la mirada y nos miremos y observemos, sin apartar la mirada, sin apartar ni cerrar los ojos, en nuestro espejo. La literatura es nuestro espejo metafísico que nos muestra lo que no vemos o no llegamos a ver en nuestro espejo físico, pero que sin embargo está. «Soñé que era un detective viejo y enfermo y que buscaba gente perdida hace tiempo. A veces me miraba en un espejo y reconocía a Roberto Bolaño» (86), leemos en el aforismo 17. El reflejo de nuestro espejo que desvela nuestro verdadero rostro es 2666.

En el aforismo número 25 dice: «Soñé que Arquíloco atravesaba un desierto de huesos humanos. Se daba ánimos a sí mismo: «Vamos, Arquíloco, no desfallezcas, adelante, adelante.»» (89). La escritura se resuelve en el desierto y en el desierto crea su paisaje: un osario, 2666<sup>125</sup>. Esta relación establecida entre Arquíloco y el osario es la que también leemos entre Belano y Guillem en la parte central de *Lds*. En uno y en otro vemos las distintas visiones que tanto de la quimera como de la melancolía se tiene. En Bolaño la melancolía es siempre vital y por ello en su melancolía Bolaño revitaliza la quimera. Cernuda, en su poema “Desolación de la Quimera”, incluido en la parte XI de sus poesías completas *La realidad y el deseo*, denuncia el osario que de la quimera han hecho los poetas. En este caso el desierto de los poetas, que no de la poesía, es «Restos de bestias en medio de un osario» (Cernuda, 358). Esto hace que sea «la Quimera lamentable, piedra corroída / En su desierto» (Cernuda, *Ibidem*). La Quimera sin embargo constantemente revive, como venimos defendiendo, en Bolaño; es evocada y expresada plenamente en la constante pérdida desde la que Bolaño escribe. En el poema de Cernuda asistimos en cambio a la muerte del poeta por perder su poesía y perderse en *lo poeta*, es decir, en el personaje que el poeta crea de sí mismo ante una sociedad o, lo

---

<sup>125</sup> En el poema “Para Edna Lieberman”, del poemario de la primera parte de *La Universidad Desconocida* “En la sala de lecturas del infierno”, tenemos los siguientes versos: «Y recuerdo que me amaste y odiaste / Y luego me encontré solo en el Desierto. / Dice el saltimbanqui: éste es el Desierto. / El lugar donde se hacen los poemas. / Mi país» (93). La creación es pues en el desierto, siendo pues intemperie. El desierto es un concepto fundamental en Bolaño: es la amplitud infinita de su visión.

que viene a ser lo mismo, el poeta en la polis y de la polis. En este caso el poeta actúa como tal poeta en el teatro de esa sociedad encerrado en ella; de ahí la muerte de la quimera en él. Por eso la vida cotidiana de la persona que sustenta el personaje del poeta se olvida de la poesía en ese transcurrir suyo. En *Lds* lo vemos en Guillem, en Lendoiro y en tantos otros. Los poetas reviven la quimera en el transcurrir de su intemperie metafísica. En ella el desierto es un osario que recorren como Arquíloco pero no lo crean como expresión metafísica de su vivir. La Quimera en el poema de Cernuda los identifica en su lamento como «Flacos o flácidos, sin cabellos, con lentes, / Desdentados / (...) no muchos buscan mi secreto hoy / (...) Tras de cambiar pañales al infante / O enjugarle nariz, mientras meditan / Reproche o alabanza de algún crítico» (Cernuda, 359-360). Con *desdentados* la Quimera se está refiriendo al físico y al carácter del poeta: una condición, pues, espiritual que todo lo abarca. Se veía sin embargo ante el rechazo de las editoriales y lectores a Bolaño, en su poema “Mi carrera literaria”, ubicado a modo de prólogo de *La Universidad Desconocida*, «Escribiendo poesía en el país de los imbéciles. / Escribiendo con mi hijo en las rodillas. / Escribiendo hasta que cae la noche / con un estruendo de los mil demonios. Los demonios que han de llevarme al infierno, / pero escribiendo» (7, 8). Esos demonios en Bolaño pueden ser igualmente la Quimera en Cernuda. «Mas ni dioses, ni hombres, ni sus obras, / Se anulan si una vez son; existir deben / Hasta el amargo fin, perdiéndose en el polvo» (Cernuda, 361). Esta idea vitalista y metafísica de que nada se anula en su existir nos recuerda nuevamente al final de *Amuleto*. Acaba el poema de Cernuda que viene a continuación, llamado “Peregrino”, como la visión que Bolaño tiene de Arquíloco, cuando en la última estrofa leemos: «Sigue, sigue adelante y no regreses, / Fiel hasta el fin del camino y tu vida, / No eches de menos un destino más fácil, / Tus pies sobre la tierra antes no hollada, / Tus ojos frente a lo antes nunca visto» (Cernuda, 361). De Bolaño leemos en el aforismo 41 de “Un paseo por la literatura”: «Soñé que estaba soñando y que en los túneles de los sueños encontraba el sueño de Roque Dalton: el sueño de los valientes que murieron por una quimera de mierda» (97). El valor de soñar es lo que merece la pena ser vivido por absurdo que aparentemente se muestre, pues en ese soñar se expresa nuestra afectividad como mundo y por tanto nuestra mística del mundo, que, como ser fronterizo que somos, pude ser asimismo una mística del mal.



El mismo sueño alucinado, alucinógeno y enloquecido nos despierta en su lectura, despertamos durante el acto de la lectura de ese sueño, al adentrarnos en el ensueño macedoniano, en nuestro ver metafísico que nos abre los ojos como en la poesía de Nicanor Parra y Mario Santiago Papasquiaro. En la quimera nuestro sueño despierta y en su despertar, que es el decir del poeta, se muestra el mundo, como el canto al final de *Amuleto* de los que caen al abismo del olvido. Somos el borde del abismo, pues nuestra lectura permanece en el verso que vuelve sin acabar, sin acabarse en su y nuestro verdadero estado extático. «Soñé que nadie muere la víspera» (104), se dice en el aforismo 55.

La mirada del valiente o la mirada valiente es la más humilde, y la bondad, la opción más valiente. En el aforismo 56 dice la voz poética: «Soñé que un hombre volvía la vista atrás, sobre el paisaje anamórfico de los sueños, y que su mirada era dura como el acero pero igual se fragmentaba en múltiples miradas cada vez más inocentes, cada vez más desvalidas» (105). La fragmentación en el abismo es contraria a la fragmentación que se da en el laberinto, pues una es abierta y extática y la otra es cerrada y estática; de ahí la diferencia entre la intemperie y el laberinto en la frontera. En ese abrirse la mirada en múltiples miradas se abarcan todas las miradas, por un lado, y, por el otro, mirar hacia atrás es mirarse en la estela del estallido del ser, que, en caso de imponerse, la estela al estallido, nos encerraríamos en el laberinto. La mirada se fragmenta y aprisiona en el caleidoscopio que dibuja la geometría de los distintos espacios y los distintos sueños; o en cambio en su fragmentación se abre al Aleph que abarca todos los espacios y sueños en una sola mirada. La inocencia y la vulnerabilidad en Bolaño se traducen en melancolía activa, o, dicho con otras palabras, la fuerza que adquiere la mirada de Bolaño se halla precisamente en sentirse desvalida, pues es cuando afectivamente la mirada se vuelve metafísica. Si la mirada de este aforismo 56 se quedase en esa mirada atrás, sería melancolía o sería absorbida por la melancolía, pues no podría salir de esa mirada. Empero esa mirada hacia atrás hace a Bolaño, como hemos explicado con respecto al superhombre nietzscheano, ir más hacia adelante, que es el paso que experimentamos, Bolaño como escritor, nosotros como lectores, de *Lds* a 2666.

No soportaríamos la mirada de Dios porque no soportaríamos ese dolor. Dios se encuentra detrás de nosotros y no delante de nosotros. La libertad es nuestro vacío y nuestra plenitud. Somos el borde del abismo. Qué diferente es sin embargo la mirada de Carlos Wieder de sentirse Dios o como Dios. Wieder se encuentra por delante de todo y de todos. Bolaño llega a la mirada de Dios desde su mirada fronteriza. Bolaño mira hacia atrás, sin ser ese atrás, pero dando un paso atrás. Bolaño en su mirada percibe, siente y sufre a Wieder. Esa mirada fronteriza de Dios es la mirada plena o la plena mirada de la visión. En la mística del mal no hay visión, hay ceguera, esto es una visión aniquiladora. Bolaño halla su plenitud en la frontera como ser fronterizo. Wieder, como ser fronterizo, es la plenitud del vacío, esto es el vacío de la caída. En la primera parte de *La Universidad Desconocida*, en el poemario “Calles de Barcelona”, nos encontramos con un poema sin título, en el que leemos: «Duerme abismo mío, los reflejos dirán / que el descompromiso es total / pero tú hasta en sueños dices que todos / estamos comprometidos que todos / merecemos salvarnos» (59).

«Soñé que Georges Perec tenía tres años y lloraba desconsoladamente. Yo intentaba calmarlo (...) mientras él jugaba en el tobogán yo me decía a mí mismo: no sirvo para nada, pero serviré para cuidarte, nadie te hará daño, nadie intentará matarte. Después se ponía a llover y volvíamos tranquilamente a casa. ¿Pero dónde estaba nuestra casa?» (Ibídem), leemos en el aforismo 57, que cierra la tercera parte de *Tres*. Volvemos al primer sueño con el que daba comienzo “Un paseo por la literatura”, pero no para cerrar una estructura circular, sino para abrirla, pues el final es siempre el principio de algo, y ese algo es el viaje en la intemperie metafísica que nos muestra la intemperie que somos.

#### **4.3.4.- Recorrido por la visión metafísica de su narrativa**

La coherencia nos permite penetrar en un estado existencial que de otra forma quedaría difuso. La literatura nos muestra ese estado existencial en su modo difuso, desigual, escalonado, panorámico o en detalle, en bloque o nítido según sea plasmado en

la obra que acompaña durante su vida al autor. Nos disponemos a realizar un repaso por los trabajos que fueron apareciendo del genio y los sinsabores de un escritor comprometido con su oficio, para demostrar la constancia de contar y vivir el mundo desde sus coordenadas, sentido y mirada metafísicos. Tendremos en este apartado en cuenta para tal fin la narrativa que Roberto Bolaño desarrolló durante más de veinte años atendiendo a la fecha en que sus obras aparecieron por primera vez. De este modo pensamos adaptarnos más al momento de su producción, lo cual en un autor como Bolaño es fundamental, tanto para los títulos aparecidos en vida como aquellos que aparecieron póstumamente. Las obras y sus publicaciones marcan a su modo el recorrido existencial de un escritor que nunca paró de escribir como poeta, pues lo esencial de su poesía es lo esencial de su obra escrita y reescrita, compuesta y recompuesta como uno escribe y reescribe, compone y recompone su propia vida. Este recorrido es importante tenerlo en cuenta para apreciar existencialmente los pasos que dio Bolaño y que generó la obra que consigue vincular el siglo XX con el XXI, siendo éste la continuidad de aquel, esto es la continuidad del mismo suelo que pisar y de la misma pesadilla.

No analizaremos todos los trabajos, aunque para esta tesis los hemos tenido bien en cuenta a todos ellos. Para este recorrido, basándonos en el corpus de su obra completa, nos pararemos sólo en algunos de ellos especialmente significativos para comprobar en esos pasos que dio Bolaño al Bolaño metafísico que sustenta y crea toda su obra.

En los años ochenta tenemos *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, aparecida en el 84, y *La senda de los elefantes*, del mismo año, publicada en el 99 con el nombre de *Monsieur Pain*. La década de los noventa fue cuando se produjo la verdadera eclosión de su narrativa con *La pista de hielo* en el 92, *La literatura nazi en América* en el 96, el mismo año *Estrella distante*, surgida del último relato de la anterior, *Los detectives salvajes* en el 98, y al año siguiente *Amuleto*, ampliando uno de los relatos centrales de *Lds*, y, en el 97, la colección de cuentos *Llamadas telefónicas*. El siglo XXI será especialmente intenso por la creciente fama que Bolaño irá adquiriendo como autor de culto, por el hecho de que nos abandonara en el 2003, y por todo lo que nos dejó y ha ido apareciendo de manera póstuma. El 2000 se estrena con *Nocturno de Chile*, seguido

en 2002 de su experimento literario *Amberes*, escrito durante los ochenta; ese mismo año aparece *Una novelita lumpen*, y en el 2003 la colección de cuentos *El gaucho insufrible* –en el 2001 había aparecido el de *Putas asesinas*–, y ya después de su muerte, *2666* en 2004. Durante el mismo año se recogieron sus ensayos y artículos con el título de *Entre paréntesis*; en 2007 publican los cuentos inacabados que hallaron en sus archivos y que componen el volumen *El secreto del mal*, en el 2010 la novela *El Tercer Reich*, y en 2011 el borrador de la novela *Los sinsabores del verdadero policía*.

La crítica hasta el momento se ha mostrado muy desigual a la hora de abarcar su obra; si bien es verdad que su incremento exponencial en los últimos diez años ha hecho que de una manera u otra haya finalmente atendido unos trabajos, y también los otros. Su poesía aún permanece en un incómodo entre paréntesis, y aunque se han publicado, como vimos, buenos artículos, en general las incursiones llevadas a cabo no han pasado del comentario, su influencia en otras obras mayores y la importancia contextual que tales textos llevan consigo. Otro tanto sucede con los cuentos y los materiales de archivo que seguirán apareciendo. Es como si la crítica marcara un centro, compuesto por las novelas tachadas de principales, *Lds* y *2666*, y dejasen para la periferia, o para la periferia de la periferia, los demás trabajos, dependiendo de las exigencias y el humor del crítico. Una actitud nada posmoderna o posnacional, como en general la crítica gusta ubicarse y presentarse, así como hace con los autores que estudia. En Bolaño es importante todo, incluso lo rescatado de sus archivos de carácter incompleto, para un lector o una crítica especializados en él, pues todo nos da mucha y muy buena información tanto en la maestría de su ejecución como en la gestación y la genealogía de su labor, sus ideas y proceso creador. No podemos adentrarnos en *2666* sin hacerlo primero en *Lds*; pero no podemos leer *Lds* sin tener en cuenta toda su poesía, ni penetrar en su poesía si no interpretamos convenientemente su manifiesto infrarrealista y analizamos con seriedad la poesía de Papasquiaro, y por supuesto perderíamos mucho si no incluyésemos en cualquiera de nuestras investigaciones los textos recogidos en el libro de ensayos *Entre paréntesis* o excluyésemos los cuentos; ni que decir tiene el volumen *El gaucho insufrible*. En un Bolaño inacabado podemos ver con claridad lo que no con tanta claridad se nos presenta en un Bolaño acabado. La construcción de un estilo trabajado con

esfuerzo y pulido con esmero, un humor hilado con ingenio y finura, la búsqueda de nuevos personajes, temas, recorridos, aventuras, dimensiones, su afán explorador, experimental, descubridor, su voluntad de trascender los límites y las periferias de la razón, los sentidos y el juicio, y hallar el sentido existencial que la vida dice, y la literatura muestra, son algunos de los elementos que un bosquejo nos perfila y alumbra para conocer en su hacer y jugar con las palabras y la inventiva al escritor, y que una obra acabada directamente nos invoca, transporta, traslada y lanza al más allá que no vemos, pero que somos. La obra de B. no es periférica ni descentra el centro. La obra de Bolaño es metafísicamente intemperie, que es donde brillan con más intensidad las estrellas. Esa noche oscura que no sólo contemplamos, sino que contemplándola nos embriaga y nos hace sentir más allá de esa noche, como en un Infra, como en el fondo de nuestra caverna, esa oscura noche es la obra de Bolaño.

En 2005 Dunia Gras publica un texto que presenta los escritos del chileno como obra total<sup>126</sup>. En su ponencia hará un repaso de los libros que poco a poco van componiendo una obra que se realiza en el mismo proceso de escritura como totalidad. En Bolaño es constante un lirismo y una búsqueda de lirismo. Prueba de ello son los cambios fundamentales que se van produciendo en la maduración de sus proyectos, nutriéndose unos a otros como en un solo impulso vital que necesita hallarse a sí mismo. Los temas y obsesiones de los poemas se hacen novelas, y se expanden, y capítulos o partes de esas novelas se reubican y concentran en una novela corta, hasta hallar su máxima intensidad, o continúan el viaje con sus múltiples trazos en sus cuentos y ensayos, como si cada voz, recuerdo o sueño necesitasen un lugar apropiado en un universo en continua formación, cuya dinámica inclusiva, y no exclusiva, nos diera en sus ocasiones de reconocimiento la forma creativa reconocible en nosotros mismos, difuminando toda coordinada espacio-temporal de tal modo que reubique de sopetón nuestras coordenadas de tiempo y espacio. El espacio y el tiempo existen para quien le afecte, pues en lo afectivo no existen ni el espacio ni el tiempo, como veíamos con

---

<sup>126</sup> “Roberto Bolaño y la obra total”, *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003)*, *Simposio internacional*, ICCI Casa América a Catalunya, pp. 49-73.

Macedonio Fernández. De ahí que en Bolaño crezca *ad infinitum*, con total normalidad, la polifonía, como en un proceso natural de expresión creativa y de visión metafísica del mundo, como apreciamos durante la lectura de *La pista de hielo*, *La literatura nazi en América*, *Lds* y *2666*, en ese orden. *El Tercer Reich*, *Estrella distante*, *Amuleto* y *Los sinsabores del verdadero policía* serían respectivamente la concentración y expansión intensa de las anteriores novelas. *Nocturno de Chile* sería en tal caso una profundización en este sentido que decimos de *Estrella distante*. *Una novelita lumpen*, de *Consejos*. Obras como *Mosieur Pain* y *Amberes* o *Gente que se aleja* y *Prosa del otoño en Gerona* se sumergen desde el infinito en una atmósfera subjetiva que luego será el fundamento de sus posteriores trabajos. *El Tercer Reich* entraría también en esa exploración. Los cuentos de *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas* y *El gaucho insufrible* no cesan de abrir y continuar caminos o rutas ya transitados en sus múltiples e infinitas variaciones. Esto lo comprobamos con la lectura de los cuentos rescatados en *El secreto del mal* y la novela extraída de los archivos de Bolaño *Los sinsabores del verdadero policía*. Toda la poesía que Bolaño escribió es el magma de las formaciones que hemos ido repasando y conectando, pues son a su vez magma de otras formaciones que podemos vislumbrar desde ellas, y magma de sí mismas, ya que las creaciones de Bolaño, por su parte acabada y por la parte inacabada, son en sí y por sí mismas una obra que no deja de hacerse, transformarse y crearse como una formación y reformulación de sí misma, como un organismo y una presencia vivos, durante nuestro acto de lectura o en la lectura que de la obra de Bolaño en nosotros permanece y perdura.

Como dice Dunia Gras, poesía y narrativa son un solo proyecto. Estamos por tanto de acuerdo en que la obra que lo catapulta como narrador excepcional, *La literatura nazi en América*, no marca un antes y un después en su trayectoria, sino que es una intensificación y un aceleramiento en el camino ya transitado (58-59). Esta intensificación, que nosotros identificamos con el mal, hallará su intensidad correspondiente como ya hemos dicho con obras posteriores, en este caso con *Estrella distante*, que a su vez la hallará en *Nocturno de Chile*. Éstas no dejan de ser por su parte intensificaciones en busca de su intensidad, que puede ser perfectamente la recepción del lector o la crítica especializada, que es asimismo intensificación en busca de intensidad,

como un proceso infinito y creativo desde la finitud, al igual que la vida y la existencia. Esta intercomunicación entre personajes, proyectos literarios y recepción de nuestro literato hacen de él un autor consciente del mundo que explora y crea, de la formulación de sus obsesiones, en fin, de su voz que da voz, que cuenta, aúlla o grita. No perdamos nunca de vista las inquietudes condensadas en los fragmentos que configuran su manifiesto infrarrealista.

Es interesante lo que dice Dunia Gras sobre la concepción en él de una obra poliédrica, cuya estructura es maleable, no de hierro firme, y corresponde a un solo cuerpo (63), o cuyo centro se halla en todas partes y la circunferencia en ninguna. Para el punto de la estructura, Dunia Gras se basa en una cita en la cual nuestro incansable lector se refiere a la novela de Cortázar 62. *Modelo para armar*. Esa idea de una «novela en la que puedes entrar por cualquier parte, de la que puedes salir por cualquier parte y, sin embargo, la novela está totalmente pegada», que nos dice Bolaño (Gras, 63), es la gestación de un proyecto único en sus múltiples variaciones, inclusivo y abierto, y no un proyecto múltiple en su única variación, exclusivo y cerrado. Su obra es, siguiendo a Gras, un poliedro de voces que recuerdan y cuentan lo que el olvido les permite, pero con el impulso y la fuerza vital de ese mismo olvido, pues, aunque seamos accidentales y perecederos, como la plasmación del arte y la literatura, vivimos intensamente, en la intensidad de ese olvido que nos olvida, como un grito de lucha y por ende de vida. Dunia alude a la autorreferencialidad, la «obra en marcha» –el *work in progress* de Joyce–, y, como ya hizo Ignacio Echevarría, a los objetos fractales que engarzan toda parte, por pequeña que ésta sea, a un mismo todo (65).

Sergio Marras es otro de los críticos que considera su proceso creador como un «universo en expansión» (37)<sup>127</sup>. La autorreferencialidad que veíamos con Gras, que puede ser entendida en cuanto a la reconversión que hace de su vida Bolaño en autoficción, como la ficción que realiza de su vida Belano en esa autoficción, es a la que se refiere también Marras. Los planos a los que nos referimos van desde Bolaño y la

---

<sup>127</sup> *El héroe improbable (cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archimboldi)*.

biografía que le acompaña, pasando por Belano como principal referente de la ficción, o autoficción cuando se refiere sólo a él y la autobiografía ficcional que va con él, hasta Archiboldi, personaje con quien Bolaño y Belano escrutan y sondan más en la ficción que construyen para conseguir dotarla de más dimensión y por tanto de realidad. Un acto y una concepción pues metafísicos. Marras apunta a la nouvelle *Amberes* como el germen de todo lo que vendrá después (37), aludiendo a la coherencia que nosotros defendemos desde el manifiesto infrarrealista. Igualmente pensamos que encontraríamos la misma coherencia en textos anteriores al manifiesto, nos preguntamos de hecho sobre el contenido de las obras de teatro que nos cuenta Quezada tipo *La Celestina*, las cuales en su adolescencia en México D.F. escribió y acabó quemando, pues, de no ser así, no habría tal coherencia en él, si bien el manifiesto infrarrealista contiene una formulación especial, potente y significativa, como comprobamos en el punto 4.3.1.

Para Marras, esta reconversión de un plano en otro plano «es el comienzo consciente de un autor que se ha convertido desde un principio en personaje y debe *travestirse* para que su literatura no se confunda con su biografía y pueda ir mucho más allá de ella» (la cursiva es nuestra) (44). Sin embargo consideramos que ese *travestimiento* le concede demasiado protagonismo al plano biográfico, cuando precisamente la literatura es ya ese más allá que nuestro autor maneja lúdicamente con soltura y magisterio<sup>128</sup>. Muchos han sido los críticos que han sobrevalorado su pasado en México para explicar los entresijos de *Lds*. Se ha llegado a cuestionar si dejó de ser un verdadero infrarrealista por publicar en Anagrama, como si eso fuese lo importante, en comparación con la línea en los márgenes que Papasquiaro mantuvo hasta el final de sus días. Estas atenciones creemos que se precipitan a un debate estéril. *Lds* puede leerse perfectamente sin conocer el pasado infrarrealista, y no estamos diciendo que conocerlo, y conocerlo bien, no aporte nada al juego creativo que establece uno de los fundadores de dicho grupo poético en sus escritos. El peso que se le da al infrarrealismo se le quita

---

<sup>128</sup> Un acercamiento a este punto lo hallamos en el estudio de Ríos Baeza, “Arturo Belano: El viajero en el tiempo”, recogido en la colección que edita, *Roberto Bolaño: Ruptura y Violencia en la literatura finisecular*, pp. 219-252.



al realvisceralismo. El peso que se le concede a los realvisceralista se le brinda por duplicado y triplicado a los infrarrealistas. Tengamos en cuenta que *Lds* es ante todo una relectura lúdica de esos años que Bolaño mantiene íntimamente con su amigo Papasquiaro, proyectada, eso sí, como dimensión infinita hacia nuestro presente haciéndose. Su obra completa entra en el mismo juego comunicativo y conversacional, pero con su generación, abriendo en el contragolpe de su lectura, con nuestra lectura, la dimensión metafísica que todos compartimos en lo más íntimo de nuestra percepción del mundo y de la vida.

Los desmanes de esta sobrevaloración biográfica vienen de la necesidad de convertir a la persona en mito, con el concreto fin de poder o permitimos acceder a él como figura pública de proyección social. Parece que así justificamos el hecho de leer, comprar y recomendar a unos, cuando estamos olvidando a otros. No entendemos que una cosa tenga que ver con la otra. Han llegado mediante estereotipos y ligeras interpretaciones en una recepción anglosajona a tacharlo de yonqui, como si esta arbitrariedad aportara algo a su persona y a sus escritos. Nos confundimos y confundimos al autor si descontextualizamos ciertos elementos de su vida, muchos de ellos sacados de ligeras deducciones, templadas divagaciones o pertinencias interesadas, y los superponemos a la lectura que hacemos de sus composiciones y labor creativa. De la coherencia de un escritor pasamos a la incoherencia en la recepción de ese escritor. Si tiramos de una parte, esa parte no nos lleva al todo, como sí lo hacen las partes de su obra, sino que más bien esa parte taponar, tapa u oculta todo lo bueno que ofrecía y para lo que trabajó arduamente el autor. En este caso lo físico se impone sin ninguna dimensión ni proyección metafísicas. El texto así se oscurece y sencillamente se consume. El alcohol en Bukowski, la marihuana en Kerouak y sus amigos de ruta, la heroína en Burroughs sí que son esenciales en sus personas y en su expresión literaria. Bolaño asimila a estos grandes y peculiares escritores que amplían y enriquecen su visión de la literatura y la vida, pero su propuesta es de muy diversa índole. Incluso atendiendo a sus intervenciones públicas y a las respuestas que en las entrevistas daba, se ve con claridad la diferencia entre unos y otros autores. La recepción estadounidense parece realizar una lectura estereotipada, construirse una mirada reduccionista de sus autores

que quisieron además agrupar en lo que llamaron la generación beat y la generación perdida u otras etiquetas, de lo cual se reía mucho Kerouak, y en esa tesitura absorberlos hacia la superficie de su espectáculo y lanzar sin ningún escrúpulo tal simplificación a una literatura que, como en Borges y Cortázar, nos regala el universo. Así también los críticos latinoamericanos y europeos que se apoyan en exceso en las experiencias históricas de una persona que no permitía acomodarse en ningún molde por demasiado tiempo. Ofrecer o quedarse en un Bolaño superficial es consumir del mismo modo su labor revolucionaria y dejar que el arte y la ética que nos lega se consuma apartada en un margen. Si abandonamos *2666* en su escaparate, estamos haciendo que la obra se conozca desde la distancia, justo lo contrario a lo que proponía nuestro autor, que establecía una lectura íntima desde una escritura existencial.

Pablo Catalán parte del concepto de polis para establecer la política literaria que levantará la narrativa siempre en construcción del escritor chileno, en su estudio “Roberto Bolaño: un laberinto narrativo” (*Una literatura infinita*, 58-59). Las directrices que gobiernan semejante proyecto creativo desembocan en el laberinto que contiene a su vez un laberinto. Los personajes que consiguen salir de él parece que se adentran, según Catalán, en otro laberinto –o *campo* en el uso de Pierre Bourdieu, como dice él–, que al menos tiene la peculiaridad de permitirnos ver el anterior con la perspectiva que nos proporciona el afuera de un laberinto, pero no del otro. Este carácter cerrado, aunque con salida, viene dado por el modo en que tiene Catalán de ubicar a Bolaño como polis. Al igual que en Borges y Cortázar, el concepto de laberinto es fundamental, pero en ninguno de nuestros autores se da ese carácter cerrado en su empleo y manejo, pues en todos ellos el laberinto es imagen de otra imagen que nos traslada a un afuera intelectual y visionario, y que nos revela los sentidos y formas que no éramos en un principio de comprender o contemplar. La magia, dirán los tres. «La narrativa de Bolaño *siempre en expansión, avanza por* la propia creación de *su laberinto*» (la cursiva es nuestra) (65). Alude el crítico a la intertextualidad de sus escritos, como recurso que genera esa formación laberíntica. Adriana Castillo de Berchenko analiza con provecho el procedimiento que llama de los «vasos comunicantes» para dar a conocer el modo en como cristaliza el *continuum* creativo del autor chileno (*Una literatura infinita*, 41 y ss.). Más bien

pensamos que la expansión a la que alude Catalán y la intratextualidad que analiza Castillo de Berchenko lo que hace es expulsar el laberinto a la intemperie, para así dotar de otros sentidos, no sólo el de recorrido o espacio en continuo cambio del que salir o escapar, y dimensión, sin quedarse sólo en la política y literaria, de tan complejo símbolo. El laberinto en la intemperie se presenta entonces como una estructura abierta, y desde la metafísica como un espacio maleable desde afuera, y no desde su adentro. De ahí la fuerte ironía, absurdo y sinsentido que tal concepto representa en la poesía y la narrativa de nuestro escritor, con su consiguiente carga emotiva, y la facilidad creadora que intercomunica unas obras con otras proyectando a su vez nuevas composiciones y nueva escritura desde lo ya escrito. Lo irónico y lo absurdo, lo claustrofóbico y de pesadilla es precisamente el carácter cerrado en que ciertos personajes acaban, encerrados o perdidos en su laberinto, como los analizados por Catalán. No olvidemos en este sentido la parte de los críticos, donde el laberinto insiste en predominar como una imagen y espacio que se amolda a las exigencias incuestionables de nuestros cuatro protagonistas. Pero tengamos asimismo en cuenta que la descripción de las ciudades no atiende sólo a un movimiento laberíntico, sino que alude al mismo tiempo a la poesía de las calles, sus nombres y el recorrido que por ellas se hace. No dejemos nunca de considerar que la mirada de Bolaño es siempre desde la intemperie, pues la percepción poética de las cosas es intemperie metafísica.

Quien también valora la obra de Bolaño por su contundente coherencia es Franklin Rodríguez, que la considera como un «logro de forma y creatividad substancial, cruenta en su contenido» (15). Franklin denomina al autor chileno como un «agnóstico serial» (Ibídem), aunque nos cuesta creer en un agnóstico lanzándose con paso firme, y si no firme, convenientemente estable, por el territorio santateresiano cuya inercia o resaca son los crímenes de mujeres y la desmemoria. Bolaño es un creyente; pero un creyente de qué. Eso es lo que no se sabe, porque en su momento, sea éste cuando sea, se muestra. Y es en ese mostrarse por el que la literatura de nuestro escritor valiente transita y se va escribiendo material y existencialmente. «¿Cómo pensar y narrar el dolor, el horror y sus frecuentes avistamientos?» (Ibídem), se pregunta acertadamente Franklin al inicio de su estudio. El laberinto, el absurdo, la locura, la calidad de perdidos de los

personajes acaban encontrándose a sí mismos en el conjunto de una obra, que, como dice Franklin, «emite integridad» (Ibídem), y no en el lugar o sitio concretos en que habitan. El recorrido que nos disponemos a realizar trazará los sentidos que confluyen en un movimiento metafísico, por el que la decisión de continuar escribiendo que toma Bolaño, como una nota de coherencia ante la imbatible casualidad, genera en sí un acto que nos hace a todos, autor y lectores, trascender en el abismo.

#### 4.3.4.1- Años 80: el desamparo físico y la búsqueda estética.

El epígrafe de *Consejos* es un fragmento elegido de la canción de la banda *The Doors*, “The end”. Se trata de las dos primeras estrofas del comienzo, menos el último verso de la segunda, «the end / I’ll never look into your eyes... again». La letra contienen una serie de imágenes en consonancia al relato que nos disponemos a leer, siendo quizá la más destacada «Ride the snake (...) / The snake is long, seven miles», aludiendo al camino sinuoso y maldito por el que viajarán los protagonistas de la novela. En este sentido pensemos paralelamente en otra novela que se gesta en la misma época y que recibirá el nombre de *La senda de los elefantes*; y también en las líneas que se ondulan del que será el poema de Cesárea Tinajero, pero que ya aparecían para ilustrar su «poesía temporada de verano 1980», en el poema “Mi poesía”, incluido en el poemario “La novela-nieve” (*La Universidad Desconocida*, 27), y en las partes de “Gente que se aleja”, o *Amberes* como publicación independiente, tituladas “Cuando niño” y “El mar” (*La Universidad Desconocida*, 203-204). Sorprende y no deja de ser significativo que el inicio que nos adentra en la historia de Ana y Ángel Ros sea el final, es decir que el final sea el principio de todo, el principio nuevamente. Y esto no es indicador del comenzar una larga historia, sino precisamente de la intensidad en que esa historia va a ser vivida, sea ésta como deba de ser, si con final feliz o trágico, si en la línea del drama o de la comedia, si duradera o breve... No dejan de recordarnos estos rudimentos a los que luego veremos plenamente desarrollados en *Lds*.

Publicada en 1984, elementos primordiales en su narrativa, como son el fragmento, la búsqueda detectivesca y la calidad de hallarse perdido en lugares específicos e identificables, son los constituyentes de estos primeros trabajos en prosa. *Consejos* será escrito por capítulos junto a su amigo, también escritor, A. G. Porta. Como apéndice, titulado “Manuscrito encontrado en una bala”, tendrá el “Diario de Ángel Ros”. La sección por capítulos compartidos con el autor catalán y ese gusto por la forma del diario nos dejan patente la visión fragmentaria que de la realidad tiene Bolaño, pero sin quedarse en el fragmento, sino precisamente en los fragmentos iniciando la observación y perquisición de la continuidad existencial que un tipo de vida, o de percepción de la vida obstinada en separar, quebrar y distanciar, está decidido a arrebatarse. Esta indagación se constata también por el hecho de proyectar una obra a ser realizada por cuatro manos con su amigo Porta. La soledad será una constante en este sentido extremo de pesquisa o supervivencia; pero ante esa soledad se manifestará incesantemente una actitud incendiaria, esto es vital: la vitalidad que uno saca cuando se siente hundido en la desesperación y siendo el borde mismo del abismo. En el caso de *Consejos* nos ubicamos del lado del victimario, como en la canción de *los Doors*, para ver el mundo a través de sus ojos y las combinaciones, magnetismo, azar, atracciones y matemática que en él se da para la realización y consumación de sus actos. Ángel Ros y Ana evidencian la línea del mal con sus acciones al desnudo y poéticas. «La siguiente víctima la escogió el azar y no nosotros, así que no puede verse en esto una venganza personal ni un ajuste de cuentas ideológico, como algunos quisieron interpretar» (44). De nuevo el acto poético y la visión crítica de ese acto en un contexto criminal y policíaco. «Se trataba simplemente del mal gusto que nos seguía a todas partes, magnetizado a nosotros, como un duende juguetón que nos impedía dar un golpe rentable, pero que como contrapartida mantenía a la policía alejada» (Ibídem). Los personajes, aparte de actuar, también reflexionan sobre sus acciones. Es así como se activa el circuito del misterio detectivesco alumbrando cada vez más una dimensión insondable, que es hacia la que se dirige y nos dirige Bolaño con los escritos poéticos y narrativos que va produciendo.

Ana muere y Ángel envía una carta a su madre María Ricardi desde las Islas Malvinas para comunicarle la noticia y lo que se desprende de esa noticia como ciertos

pensamientos o confesiones. «Ha pasado lo que tenía que pasar (...) ¿Sabe que cuando pudo y debió mandarle dinero no lo quiso hacer? Así nomás, no quiso, quién sabe por qué razón. O tal vez la quería demasiado y por eso no lo hizo. Nunca se sabrá. ¡Además, no importa! Pasan los días y poco a poco voy olvidando su rostro» (138). El olvido, la falta de razón y explicaciones son lo que precisamente nos abre a la dimensión del decir que no puede ser dicho, por lo que la vida en las palabras de Ros palpita y visionariamente hierve. En otra carta desde las Riberas del Titicaca instiga a la madre con un «[u]sted se preguntará ¿por qué pasó lo que pasó? Usted se preguntará ¿quién empujó a mi hija por la senda del crimen? Tal vez se pregunte si era aquella la senda del crimen o bien un tremendo malentendido» (139). Las preguntas se multiplican en más preguntas al referirse a un acto realizado desde el afuera de los límites de ese acto, viviendo la acción del acto con toda su intensidad, o seguramente intensificando la intensificación del acto, en su intensificación, y de ahí que en vez de haberse llevado en tal ocasión el botín del banco, el suceso haya acabado con la muerte de dos de sus protagonistas, siendo Ana uno de ellos. «¿Qué nos llevó a asaltar un lugar inasaltable, (...) cuáles fueron las verdaderas intenciones del asalto? ¿Fue la casualidad la que nos arrastró de un lugar a otro o hubo una mano que nos dirigía y Ana acataba? Preguntas gratuitas. Una sola respuesta: Ana murió como una valiente» (Ibídem). Ante la muerte o la desaparición resultantes permanece la poesía del acto, como si en torno a su destino como acto, en el mismo acto, hubiese una realidad que se escapase de él y le dotase de sentido y vida, aun habiendo sido el resultado aniquilador. En una tercera carta de Ros desde «*cualquier lugar de Sudamérica, lejos del mundo*» confiesa a la Sra. Ricardi que «apenas la recuerdo» (140). Al borde de la nada, sintiendo en su intensidad el proceso en que desaparecen las cosas, aparecen como una resurrección o un resurgir pleno el humor y la risa. Este recuerdo en el olvido o estallido vital apuntan de nuevo al misterio o a la dimensión que la risa muestra, sin poder decir, por manifestarse precisamente por y desde el no decir, en que el decir calla, y en el salto extático prorrumpir la risa y la carcajada como manifestación verbal de eso hacia donde ha sido lanzada. «¿[P]or qué te ríes? Y ella contestó que le hacía gracia el nombre que tenía en mi pasaporte. No sé. Creo que se reía de algo más aunque no logro comprender de qué. (...) También pienso en mí mismo. Tuve una buena niñez y siempre acabo riéndome. No sé a ciencia cierta por qué, pero de

todas maneras me río y me hace bien...» (Ibídem). En el “Diario” encontrado en una bala escribirá Ángel: «[a]sí es la vida, pensé en catalán, un lindo ramillete de bromas negras» (162), donde la broma es lo que destaca por su ironía y su imprevisibilidad, también en el sentido de Lotman.

Un cuento añadido por A. G. Porta para la reedición en 2006 de *Consejos* en Acantilado tiene por título “Diario de bar. Barcelona, distrito 5º (invierno de 1079)”, y cuya autoría nos dice Porta posiblemente sea entera de Bolaño (14). El relato nos cuenta el caso, paralelo a la acción principal, del suicidio de un chileno. La temática se centra en el estado de sentirse uno perdido, solo y sin asideros en la intemperie. El tema adquiere un aire detectivesco y policial durante la conversación que mantiene el dueño del bar, Vila, con Mario, el autor del diario al que accede directamente el lector, y otro chileno más que no acaba de ubicarse en la ciudad de Barcelona. Este suceso de fondo juega especularmente con el día a día de este también escritor chileno que vive al límite de sus posibilidades. Este juego semántico se relaciona muy bien con el juego formal de usar la tercera persona para el narrador, cuando un diario es la forma de la primera persona. La tercera persona de la voz narrativa es el espejo de la primera persona del diario, que a su vez es el espejo o reflejo de ese chileno anónimo que se suicida y cuyo caso hilará los días en que transcurre la parte del diario que leemos, ahora sí, seguramente como manuscrito hallado para intentar resolver este otro caso de este otro anónimo chileno que desaparece como desaparece el olvido. Mario tiende en este cuento a ser absorbido por el anonimato o la generalidad del suceso acumulado en un periódico. Un periódico se superpone a otro periódico, pues el de ayer ya no vale por estar anticuado, por ser el pasado. La noticia válida es la del día, en el mundo físico, variable y superfluo de la *doxa* o la opinión pública, pero no en el metafísico de la literatura.

Vila siente la curiosidad o la necesidad de resolver el misterio que rodea esa muerte en la vecindad. Interesante nuevamente la fragmentación del relato. Es recurrente y provechoso en nuestro autor el tópico del manuscrito encontrado. Todo puede ser una pista sobre el porqué de algo inexplicable. Una carta, un diario. Las cartas como las llamadas telefónicas que en nuestro autor marcan la distancia de una comunicación

ansiada pero en un momento dado cortada por esa misma distancia. El diario reconecta al interlocutor con uno mismo, haciendo del emisor y el receptor el mismo, tal vez con la intención de borrar esa distancia que no desaparece o incluso se acrecienta cuanto más luchamos contra ella. La fragmentación da cuenta de esa distancia que en este caso podemos traducir como el azar en la intemperie y el olvido, que por una razón u otra nos lleva a toparnos y hallar, casualmente, un texto escondido que es una voz, una historia, una aventura, un abismo o una pista en la búsqueda inagotable de un misterio, o de una vida. Es significativo por tanto que el único libro encontrado en la habitación del suicida sea irónicamente una *Guía Urbana de Barcelona* (179). Significativo asimismo que la carta de su novia haya llegado tarde, haciendo así, en la misma entrada del *jueves, 15 de febrero de 1979*, hincapié en la soledad del estudiante y la distancia o intervalo sentimental del que no consigue salir, como si su tristeza se hubiese convertido finalmente en un hueco que lo absorbiera. Significativo, que las claves del relato sean todas textuales –carta, libro, diario, escritos...–, ocasionando una red cognoscitiva ante lo desconocido y la intemperie. Y significativa en definitiva la relación poética tan rica y abundante en Bolaño entre el escenario, la escena y el personaje, originando una íntima interconexión que unirá en una misma línea de escritura la realidad interior y exterior de la persona con los objetos y los fenómenos objetivos y subjetivos del entorno. «¡Vaya mañanita!, se dijo sin saber por qué. Hacía frío en el exterior, todavía oscuro, de donde llegó Mario con cara de sueño» (180). El relato terminará como el cuento de Cortázar, *Continuidad de los parques*, mediante acciones seccionadas como flashes hasta su final sorpresivo, con Mario lanzándose por la ventana de su patio interior, «simplemente como si abajo estuviera el mar» (182). El fondo escénico de un chileno anónimo se traslada a un primer plano, alcanzando y adquiriendo el nombre del chileno autor del diario que leemos, como un *continuum* monadológico entre el autor real y el lector real, revelado por el acto íntimo y existencial de la ficción. Un sentido contrario siempre hacia un afuera será por el que constantemente se arrojarán y liberarán los detectives salvajes y Archiboldi en su carácter existencial de perdidos en la intemperie, como intemperie. Este final por consiguiente no nos parece propiamente de Bolaño, si no próximo más bien a una tendencia existencialista y decadente de Porta. Bolaño es el “Post scriptum” de *Amberes*, y no un chileno anónimo que se deja caer por la puerta trasera, como indica



el final de “Diario de bar”; y esa fuerza sacada del dolor y la angustia es la que también apreciamos en el manifiesto infrarrealista y en sus poemas. En cualquier caso, la mirada de Bolaño ganará dimensión y universalidad desde sus presupuestos estéticos y sobre todo éticos iniciales.

*Amberes* es otra vez la coherencia de su voz y de su proyecto literario, donde la repetición termina siendo fundamental. Lo que no se ve en una primera vista o lectura, se acabará viendo en una segunda o tercera ocasión en que nos tengamos que enfrentar con la misma historia y sus variaciones infinitas o su adecuada dimensión, que de tan clara y básica, su presencia se nos hace invisible. Éste es por lo tanto un modo para poder profundizar y trascender, conseguir reivindicar y asomarse a lo inefable, con el fin de contarnos el horror, que es donde ya estábamos, y salvarnos en el último instante. Muy apropiadas en este punto de la repetición las palabras de Ezequiel De Rosso en su artículo “Tres tentativas sobre un texto de Roberto Bolaño”, recogido en *La escritura como tauromaquia*, cuando dice que «[e]n los límites del relato (...) Bolaño propone una novela infinita en la que la repetición es el único mecanismo que puede dar cuenta del horror» (60). Más adelante concluirá que es «[t]al la política que Bolaño postula en sus relatos a la hora de narrar lo inenarrable: volver a contar infinitamente, sin origen ni fin, para dar cuenta de lo inaprensible de la experiencia del horror» (61). Muy interesante en este punto de la repetición cuando Angelo Morino, en su texto “I porci di Anversa”, señala que ya un solo crimen, aludiendo al de *Amberes*, un crimen éste por lo demás inasible, *irrastrabile*, metafísico y universal, vale por centenares, haciendo alusión a los 113 casos de la cuarta parte de *2666*<sup>129</sup>; un crimen el de *Amberes* difuso en la noche entre los gritos de los puercos.

---

<sup>129</sup> Escrito aparecido epilogando la versión italiana de *Amberes* en 2007. En él concluye que: «[n]essun bisogno di spingersi fino al buco nero di Santa Teresa, li dove l’orrore si assomma all’orrore, senza fine. In un tratto della Costa brava, un solo delitto vale già per centinaia e centinaia di delitti a venire...» (131). En la nouvelle, *Amberes* y Cataluña se unen en un *continuum* onírico en su percepción y metafísico en su sentir.

Escrita en 1980 con el nombre de “Gente que se aleja” y publicada en el 2002, con el título de *Amberes*<sup>130</sup>, esta novela corta que se fracciona en 56 partes para salirse de su genérico molde inicial exhibe y superpone distintos planos de sí misma, para su concepción y en el modo de ser confeccionada y expresada. Si la leemos como *Amberes* se nos muestra como nouvelle. En caso de hacerlo como “Gente que se aleja”, integrada como parte de sus obras poéticas completas, bajo el nombre de *La Universidad Desconocida*, se nos presenta en cambio como un poema en prosa secuenciado en la línea de *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand, o *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, o su poema “Prosa del otoño en Gerona”.

Ambos encabezamientos corresponden a un capítulo, parte o fragmento de la obra, haciendo el primero de ellos hincapié en el abandono en que cae la voz poética, como un destino no elegido, forzado a vivir en él y por tanto impuesto, resaltando el segundo, *Amberes*, la encerrona casual de un accidente, el destrozo o la destrucción que ese encuentro o desencuentro produce, y finalmente la opción, por mínima que ésta sea, de salir a un afuera, durante la noche, o en la noche, y salvajemente. El fragmento “Gente que se aleja” empieza con el aserto: «[n]o hay nada estable, los ademanes netamente amorosos del niño se precipitan al vacío» (*La Universidad Desconocida*, 220). El significado del gesto no llega a ningún receptor y la comunicación se reduce a un emisor cuyo acto queda en su misma emisión como abandono. «Ayer soñé que vivía en el interior de un árbol hueco, al poco rato el árbol empezaba a girar como un carrusel y yo sentía que las paredes se comprimían» (Ibidem), dice más adelante. La voz poética se siente arrojada al vacío que además lo aprisiona en sus paredes, su laberinto transparente, como un juego o divertimento, que, precisamente por manifestarse inocente, actúa con

---

<sup>130</sup> Para el análisis seguiremos el texto de “Gente que se aleja” publicado con *La Universidad Desconocida*, por ser el más cercano al primero que escribió. Haremos notar las modificaciones que este primer texto sufrió para su publicación como libro particular, cuando lo consideremos oportuno. Para un análisis pormenorizado sobre las diferencias entre los dos escritos, consultar el artículo de Pablo Moíño Sánchez, “Novela-nieve, poema-río: sobre *Amberes* y *Gente que se aleja*”, en Roberto Bolaño. *Estrella cercana*.

más violencia, desde su lado más siniestro. El capítulo “Amberes” es sin embargo la imagen que representa el afecto y el sentimiento en descomposición del narrador omnisciente. Arranca el relato como una crónica. «En Amberes un hombre murió al ser aplastado su automóvil por un camión cargado de cerdos» (234). La narración objetiva empieza a interiorizarse con una serie de diálogos entrecortados. Finaliza el relato con una evocación que es una invocación. «También yo quise estar solo. En Amberes o en Barcelona. La luna. Animales que huyen. Accidente en la carretera. El miedo» *Ibíd.*). La nouvelle se reconvierte por consiguiente en sí misma y por sí misma en un poema. La voz poética debe asimilar la intemperie para concebirse metafísicamente intemperie. Veremos cómo la melancolía y el desamparo pueden con él. La fragmentación y la ubicuidad onírica ayudan al poeta a liberarse de su abatimiento para llegar a una contemplación absoluta de las partes, donde los planos físicos giran y muestran su cara o rostro metafísicos.

«Sólo me salen frases sueltas, (...) tal vez porque la realidad me parece un enjambre de frases sueltas» (*La Universidad Desconocida*, 213), dice al jorobadito un escritor probablemente inglés. Esta imagen nos recuerda a las paredes descascaradas en la habitación del autor en “Prosa...”, «en las cuales asoman signos, dibujos nerviosos, frases fuera de contexto» (*Tres*, 22). Las frases sueltas son por tanto sensibles de ser leídas, si uno sabe o aprende desde donde observar. «Algo así debe de ser el desamparo, dijo el jorobadito» (213). Este personaje, que es imposible no nos remita al cuento de Arlt<sup>131</sup>, recorre toda la historia como un doble de la voz poética o narrador que corresponde a su vez a un chileno emigrado a España, y que en ocasiones aparece con el

---

<sup>131</sup> Un muy buen comentario sobre esta composición lo encontramos en el estudio citado de Pablo Moíño Sánchez, “Novela-nieve, poema-río: sobre *Amberes* y *Gente que se aleja*”, aparecido en la colección de ensayos críticos *Roberto Bolaño. Estrella cercana*. En él ya mencionaba al personaje del jorobadito con relación al de Roberto Arlt (300). Sobre lo que comentábamos arriba sobre cómo tener en cuenta otros materiales de Bolaño, además de las obras cumbres, nos resulta muy interesante la valoración que Moíño Sánchez realiza sobre las entrevistas a Bolaño, a las que considera como verdaderos ensayos (299), lo cual compartimos.

nombre de Roberto Bolaño, por ejemplo en “Soy mi propio hechizo” (181). Somos advertidos en el poema que abre el poemario “Calles de Barcelona” de que los males y el desasosiego del mundo se pueden acumular en uno haciéndole crecer una joroba. «Allí / empieza la pesadilla y todo cuanto desde allí / hagas crecerá sobre tu espalda como una joroba» (*La Universidad Desconocida*, 57). La giba representa la deformación física de un exceso metafísico o afectivo como es la melancolía que nos traga para sí misma. El jorobadito será tratado con afecto y amistad, y en sus apariciones nos revelará momentos inquietantes. Este personaje fronterizo ya no nos transmite cierta compasión y especial ternura, como en el cuento homónimo, basado en la cruel ironía de Arlt, sino que nos traslada y ubica en la compasión misma como en una lucidez del pensamiento distinta y desconcertante. Con su carga o deformidad no deja de ofrecernos físicamente una perspectiva del mundo diferente, que tendrá su original traducción metafísica. En el poema “La llanura”, el primero del poemario “En la sala de lecturas de Infierno”, tenemos un buen ejemplo de ello. «Tanta tristeza, playas y parasoles / Que se pierden. / Pero ser amable no es difícil» (81). Su punto de vista o visión nos saca de la melancolía en que nos tiene embargados el desamparo para contemplar esa tristeza, e incluso la alegría, desde el afuera, esto es: como intemperie: como el continuo paso de un estado a otro, siguiendo de nuevo a Spinoza, con su ritmo y combinación, y no ser en el bucle permaneciendo, forzando el movimiento afectivo o tratando de asentarnos en uno de los estados, ya sea el de la alegría o el de la tristeza. En otro poemario de *La Universidad Desconocida* llamado “San Roberto de Troya”, encontramos un poema muy indicado para este caso del que hablamos sobre el adquirir otra perspectiva o visión ante nuestras cegueras, donde irónicamente se nos invita a que «Juguemos a la gallina ciega / cuando en la casa sólo estemos nosotros dos / y el jorobadito nos contemple desde la calle» (116). El poema en cuestión tiene como título “Para Rosa Lentini, que desea ser adulta y responsable”, y viene con un epígrafe de Alfonso Reyes, que reza: «Einstein manifiesta algo como una emoción de sorpresa y aun de gratitud ante el hecho de que cuatro palitos de igual tamaño formen un cuadrado, cuando en la mayoría de los universos que a él le es dable imaginar no existe el «cuadrado».». Pensemos asimismo en el artefacto de Parra sobre Einstein. El cambio de perspectiva lo transforma todo. Desde la intemperie se

contemplan esas transformaciones con perspectiva. Esa otra perspectiva es extática y hace trascender todas las demás perspectivas, mostrando pues el mundo.

La nouvelle está compuesta de textos breves y sueltos, como fotos o fotogramas fragmentados, casi sin movimiento, semejantes a fogonazos que por un instante, su instante, en la sacudida o por la sacudida que nos agita y descuadra, expulsa, del instante, nos dejan percibir o entrever una imagen. Para ello, como en “Prosa...”, se hará uso de un lenguaje cinematográfico: fundido en negro, primer plano... o se adoptará un estilo de guion para situar al lector en la escena o para ser la escena expresada al lector. El cine será por tanto recurrente en la narración y en lo narrado como objeto o estilo de la diégesis. Las escenas serán a veces contadas como vistas en una película. Así sucede verbigracia en “27 años” (207) y “Un silencio extra” (208), “La pelirroja” (216-217) y en “Rampas de lanzamiento” (218).

«La escena se disgrega geoméricamente» (233), leemos en “Bar La Pava...”<sup>132</sup>. Es obsesiva esta fragmentación por parte de nuestro autor, propiciada en un primer lugar por una *Krisis* que deshace el mundo y sus elementos constituyentes, desde lo sensitivo hasta lo verbal, como la imposibilidad de expresarlo o de ser en él o por él expresado, y después, en un segundo estadio, por una reacción constructiva y creadora. El caleidoscopio como observador; el mosaico como construcción. Ambos pasos se realizan extáticamente en un mismo acto, que es el acto de la escritura. Los hongos podridos de Hofmannsthal es la gran imagen construida de la nada en el mismo caer como nada. Con el fin de suplir esa caída aparece la exhuberancia y la pompa del Kitchs. La metáfora de Hoffmannsthal arrasa con vigor y consistencia la inconsistencia de la estética que insufla arte y decoración en la ciudad de Viena. Nuestro escritor valiente se lanza por su parte directo al olvido que se formula como un agujero negro que nos traga. El detective va en busca de ese olvido para dar luz a eso que se oscurece hasta desaparecer como la

---

<sup>132</sup> El título completo de esta entrada es: “Bar La Pava, autovía de Castelldefels (¡Todos ha comido más de un plato o un plato que vale más de 200 pesetas, menos yo!)”.

consumación de un acto creador que aniquila el mundo y la vida, sea éste el mal, la crueldad para con nosotros mismos, la indiferencia o la distancia afectiva.

El tema que destila fragmento a fragmento “Gente que se aleja” es el desamparo. «Todo es proyección de un muchacho desamparado», se dice en “Agua clara para el camino” (227). Cualesquiera habitáculos físico o espiritual que sirviesen a la voz poética de protección o resguardo se deterioran y deshacen hasta desintegrarse con una lentitud amenazadora y violenta. La voz narrativa se disgrega y queda desnuda la voz poética. Este juego intenso de reflejos en la voz entre la narración y la poesía es constante. En él, su dinámica en el contar o evocar se llena de voces y registros. Los personajes pululan y deambulan a su libre albedrío como en un tornado onírico o alucinado. En este caso la libertad hace que el golpe sea más contundente cuanto más civilizado es el contexto. Un camión lleno de cerdos enjaulados y compartimentados para su producción cárnica aplasta un coche y mata a su conductor, y con él los cerdos que mueren en el impacto o son sacrificados. La amada, que se transforma en la desconocida de “Prosa...”, quiere estar sola, y su decisión libre y bien tomada excluye a la vez que aprisiona en su voluntad y deseo al poeta. En otro pasaje llamado “El policía se alejó” aparece una imagen que será recurrente en el texto, cuando a un sargento en medio de sus pesquisas «alguien le contaba que había soñado un pasillo lleno de mujeres sin boca» (192). Antes, una voz anónima había dicho: «[s]oñé con una mujer sin boca» (188), comenzando la entrada “Entre los caballos”. La imagen seguirá apareciendo aleatoriamente. Esta falta o ausencia lo que abre es el abismo. «La soledad es una variante del egoísmo natural del ser humano. La persona amada un buen día te dirá que no te ama y no entenderás nada» (217), concluye la voz poética en “La pelirroja”. En esta libertad civilizada, natural y propia, esto es la libertad como propiedad indiscutible creadora de sus límites, fronteras y gobierno, podemos reconocer a personajes de *2666* como Lola, la mujer de Amalfitano, y Norton, en su lado más dependiente y destructivo, o a Elvira Campos<sup>133</sup> y la baronesa

---

<sup>133</sup> Este tema está parcialmente tratado y de una manera muy descriptiva para ofrecer tipologías en Felipe Díaz Tejo, *La representación de la mujer emancipada*, el cual centra su discurso en

Von Zumpe, en su vertiente más hedonista, constructiva e independiente. Nada que ver Florita Almada y Lotte, que pertenecen o expresan el verdadero amor en su magnífica humildad y por tanto generosidad, se dé ésta de la manera en que se dé. Rosa Amalfitano en cambio anda perdida entre uno y otro amor; de ahí que su *beatrice* sea Fate.

El epígrafe de la obra es un texto de Pascal que establece unas coordenadas y se pregunta por esas coordenadas en el abismo. En ese pensamiento fronterizo podemos sentir el vértigo del desamparo, pero también la visión de la intemperie. Los motivos que componen la historia conllevan en sí mismos una y la otra parte, por ejemplo la presencia de Sophie Podolski como una premonición que se concentra en la perentoria expresión alemana de procedencia yidish *kaputt*, semejante al *crac* que impera en “Prosa...”, o del jorobadito, como la mirada que ya ha aprendido a mirar, observar y ver el mundo como tal y no como simulación del mundo, donde la utopía o la interesada pretensión utópica quedan incluidas como proyección de un simulacro del mundo, individual y acotado como una isla o una polis. El suicidio, el final, la exclusión, la expulsión empujan con fuerza propia y absorben con su particular atracción en su corriente o deriva, pero no hacia un afuera, sino, lo que es más terrible, hacia un adentro, como un ser encerrado o aprisionado *ad infinitum*. La percepción del mundo marcará la diferencia. «El tren se desliza junto a un bosque. (...) A él no le extraña no ver a ninguna persona a orillas del bosque. El jorobadito vive allí, siguiendo un sendero para bicicletas, un kilómetro más adentro. (...) Aquí puedes encontrar conejos y ratas que parecen ardillas. (...) Sus ojos escudriñan el follaje. Escucha pasar al tren» (179-180), leemos en “Cuadros verdes, rojos y blancos”. Este adentro del jorobadito es sin embargo el afuera que abre la mirada a la contemplación de las cosas. En este texto las ratas parecen ardillas; en el diario de Madero en *Lds*, las ardillas que parecen ardillas, son ratas.

Para este contraste entre la realidad y la percepción de la realidad se servirá otra vez la voz poética del viento y de la ventana, cuya presencia viva con sus pertinentes variantes será notable en la obra, y asimismo del chiste, como idea que en sí contiene su

---

estos tres personajes: Norton, Lola y Elvira Campos. Curioso que Díaz Tejo llame cuentos a las partes de 2666.

propia ventana o paisaje del mundo, y su viento subversivo e inquietante. En “No había nada” nos dicen: «¿Recuerdas ese chiste del torero que salía a la arena y no había toro no había arena no había nada?» (187). La situación del chileno en España se anula – nihiliza, en términos sartreanos– y mezcla con la paranoia –«¿Y a ti también te persigue Colan Yar?» (178)–, la alucinación, la realidad infranqueable, el sueño que se intensifica en múltiples pesadillas, la ficción para una obra que no se escribe o se pierde entre los papeles que la acogerían, el recuerdo que puede arrastrarnos consigo en forma de nostalgia o melancolía, las palabras que no dicen aunque se verbalicen, la enfermedad, la esperanza de un cambio, de una salida, como la de los cerdos acotados en el camión que los transporta. Ésta es la búsqueda ciclópea en la que nos embarcamos con *Amberes*.

Parece ser que este Colan Yar es un modo desvergonzado y caricaturesco, chistoso y carnavalesco de referirse a *Scotland Yard*. Este cuerpo de fuerzas especiales londinense se dedica sobre todo a investigar crímenes importantes, lo cual intensifica el aura criminal que sustenta la obra y densifica la atmósfera que trata de unificar, o más bien de distanciar, como una tensión inquietante donde aparentemente no sucede gran cosa, los fragmentos de que se compone. En “Azul” se habla de «[s]eis chicos muertos en las cercanías» (182). En otro momento se nombra de pasada en “Un pañuelo blanco” un cadáver en el parque como en “Las babas del diablo” de Cortázar o *Blow up* de Antonioni. «Camino por el parque, es otoño, parece que hay un tipo muerto en el césped. (...) Desde aquí veo a un poli viejo acercarse con pasos vacilantes al cadáver (...), con la mano izquierda se tapa los ojos con expresión de abatimiento» (214). Esta mirada es también la del poeta. La sospecha de un crimen, que en última instancia es el mero hecho de ser, se cierne sobre él a la vez que se acrecienta el sentimiento de abandono en su interior. El hogar que es uno mismo se abre hasta el infinito siendo uno en tal punto sólo caída. En “Rampas de lanzamiento” aparece una de las imágenes centrales, a modo de su propio epicentro, de la obra. «En una de las fotografías que lustran el artículo se observa un tobogán a pocos metros de un abismo; dos niños, con los pelos erizados, saludan desde lo alto del tobogán» (218). Esta visión personal a través de un hecho concreto como es la rampa o el tobogán es la misma desarrollada en una dimensión generacional que tendrá Auxilio Lacouture con el valle y el canto al final de *Amuleto*, un



final tan cercano al de *Josefina la cantora o El pueblo de los ratones* de Kafka. Pero aún no estamos en esa acogida existencial y visionaria de la intemperie, y sin embargo con el jorobadito se anuncia.

Casi justo al lado de esta entrada con el nombre de “Rampas de lanzamiento” comenzaba “Gente que se aleja” como indicábamos más arriba con la sentencia: «[n]o hay nada estable, los ademanes netamente amorosos del niño se precipitan al vacío» (220). Tengamos aquí en cuenta el final de “Diario de bar”, pero antes atendamos a la relación que mantiene la voz poética con Lisa, la Lisa Underground del manifiesto infrarrealista, que también identificamos con la desconocida de “Prosa...”, como un proceso desautomatizador que trata de ver tras lo que te impide ver.

La composición con la que abre el poemario *Tres*, en *La Universidad Desconocida* irá casi al lado de “Gente que se aleja”, mediando entre una y otra los tres poemas de “Iceberg”. Destacamos la posición de estos escritos porque apreciamos una continuidad existencial entre el comienzo de esta segunda parte de *La Universidad Desconocida* con “Tres textos” y “Gente que se aleja”, como comprobaremos más adelante, y *Tres*.

Aparece en la entrada de “Bar la Pava...” un motivo especialmente significativo en la obra del autor chileno como es la llamada telefónica, la cual se relaciona con la carta o con cualquier intención o esfuerzo de realizar un contacto o establecer comunicación desde la distancia. «Querida Lisa, hubo una vez que hablé contigo por teléfono más de una hora sin apercibirme de que habías colgado» (233). La distancia de la que hablamos y de la que nos habla Bolaño es monadológica, y por lo tanto insalvable, aunque con la literatura irá más allá al expresar lo inalcanzable, que en este caso es Lisa; y con Lisa, la realidad y el mundo. Esta comunicación desde el infinito confiere un carácter metafísico al acto de escribir y expresarse con metáforas. La llamada telefónica puede ser una llamada interestelar. Se establezca o no contacto, la comunicación transmite un vacío insalvable, pues la mónada Lisa ha dejado de soñar en Bolaño como la mónada Bolaño sueña con Lisa. Este cambio íntimo retuerce a la voz poética que necesita salir fragmentariamente para trascender de nuevo a su unidad con el mundo y

con la vida. El niño que en su juego se precipita al abismo, vivir en un árbol hueco que estruja a la voz poética en su girar distraído y lúdico como carrusel son imágenes que analizábamos arriba y que ahora comprobamos su carácter monadológico con respecto al poeta. El *querer estar sola* de esta composición es el *momento Atlántida* que presenciamos en “Prosa...”. La pretendida liberación de una parte es la aniquilación de la otra. Esa aniquilación monadológica es la que vive y sufre la voz poética. Y no es que el poeta haya sido aniquilado; pero al haber sido reubicado en el universo de la mónada Lisa, siente esa variación como el toque o la rozadura que por su paso aniquila: el *kaputt* de “Gente que se aleja”, el *crac* de “Prosa...”. En el dolor el poeta padece al mismo tiempo su temporada en el Infierno y su iluminación. «Toda escritura en el límite de la tensión esconde una máscara blanca. Eso es todo. El resto: pobre pequeño Roberto escribiendo en un alto del camino» (232), leemos en la entrada “No hay reglas”. El autor se ubica en su desubicación, y en su desubicación se ubica. De ahí la atmósfera irracional y absurda por la cual el personaje o aparición en “Prosa...” de *el autor* deambula. La razón se irrationaliza en el camino, cuyos pasos se multiplican por doquier, como si el eco o su reverberación fuesen más reales que el paso en sí.

En *Amberes*, el mismo pasaje sufre las siguientes variaciones. «Toda escritura *en el límite* esconde una máscara blanca. Eso es todo. *Siempre hay una jodida máscara*. El resto: *pobre Bolaño* escribiendo en un alto *en el camino*» (la cursiva es nuestra y con ella marcamos las diferencias entre un texto y otro) (102). En esta versión, “No hay reglas” es el capítulo número 47 y presenta unas diferencias significativas con respecto a su anterior formulación. La tensión queda asimilada por el límite, como si el límite ya fuese en sí mismo el límite de la tensión, puesto que la escritura ha llegado a su límite, que es donde, en su máxima tensión, escribe. Lo que parece pulir aquí el autor es pues una redundancia. Además se decide a enfatizar el hecho de la máscara blanca que esconde toda escritura, como la página en blanco con la que no tiene qué decir, pues nada puede ser dicho, o con la que por el contrario tiene aún todo por decir, como si nunca se acabase de llegar a decir algo. En esa máxima tensión o paroxismo se ubica la voz poética en su escribir. “No hay reglas”, reza el encabezamiento de esta entrada. Y sin embargo no dejamos de transitar el abismo blanco trazando caminos, rutas o formas, y, en ese trazo,

formular un arte, ya sea del derecho o la medicina, esto es, crear una polis. El poeta expresa esta imposibilidad volviendo a su infancia o compadeciéndose de sí mismo con ternura como a un niño; sólo que este niño es también el niño nietzscheano que dibuja lúdicamente sus signos en la orilla de la playa<sup>134</sup>, no desde los márgenes del camino, sino desde la misma intemperie siendo esa intemperie. En esta formulación el camino se universaliza como un *continuum* existencial, pero resituándolo en el estallido del siendo y ya no en la estela del ser. Bolaño ha sufrido un cambio fundamental de percibirse haciendo un alto del camino a concebirse deteniéndose en el camino, creando un paralelismo con escribir en el límite, pues, como venimos defendiendo, con Bolaño somos el límite o el borde del abismo. *Rampa de lanzamiento y tobogán* son imágenes metafóricas que concentran y fusionan la inocencia de la infancia con la ciencia ficción, esto es: el juego por el que caemos al vacío al igual que nos impulsa, en caso de trascender esa caída, al universo entero. Bolaño trasciende el desamparo de “Gente que se aleja” con la intemperie que surge del caleidoscopio en “Prosa...”, que atraviesan los Neochilenos desde la frontera, y en que se habita en “Un paseo por la Literatura”. En el estilo lo notamos por la inclusión y la asimilación del humor en su expresión literaria. La sacudida o temblor al que aludíamos antes ya no viene dado por el instante aniquilador del *momento Atlántida*, sino que trasciende ese instante por el movimiento creador de la risa.

Ese recorrido del desamparo a la intemperie nos lleva por una geografía en continua metamorfosis, en la cual se gesta la visión infinita del hecho finito que es un acto. De ahí el crimen inasible, el laberinto y el impulso trascendental en la misma escritura. Este carácter particular con el infinito se universalizará en *Lds*. La parte central de la ganadora del Rómulo Gallegos se nos muestra desde este ángulo especialmente importante, por haber conseguido materializar con la escritura esa universalización del infinito en nuestra lente finita. La melancólica tristeza y el dolor existencial no esconden

---

<sup>134</sup> «Inocencia es el niño, y el olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí» (55), en “De las tres transformaciones” de *Así habló Zaratustra*.

el vacío aniquilador, sino el absoluto de la plenitud. A ese absoluto nos encaminamos sumergiéndonos en los abismos de Santa Teresa en 2666.

«La escena se disgrega geométricamente» que anotábamos de la entrada “Bar La Pava...” es el inicio caleidoscópico de “Prosa...”, que comienza en esta composición como una caída al vacío que la voz poética evoca en el desamparo y la enfermedad, un haber sido expulsado de un adentro afectivo que parecía el hogar, pero que ha resultado ser la intemperie<sup>135</sup>. Esta relación entre la voz poética y Lisa es la establecida de un modo existencial y monadológico entre Adán y Eva. Para comprobar este vínculo y su proceso atendamos a tres poemas ubicados en el poemario de *La Universidad Desconocida*, “Mi vida en los tubos de supervivencia”. La distancia íntima, por mínima que esta sea, entre la pareja genera una incomunicación monadológica, como ocurre con Adán y Eva en el *Paraíso perdido* de Milton. De hecho, la pérdida del paraíso, entendido éste como la plenitud, viene dado por esa mínima apertura que todo lo cambia, pues esa apertura no es la intemperie sino que es el vacío. En Satán ese vacío se formula como el Infierno; en Adán y Eva, como la Frontera. En el poema “Lisa”, la voz poética recibe la noticia de cómo y de qué manera su amada ha estado con otro hombre, de nombre Parménides García Saldaña, lo cual ya nos sitúa, según nuestra lectura, en una dimensión metafísica, por la casual mención de su tocayo Parménides de Elea. «Lisa ya no quería acostarse más con perdedores» (350), dice la voz poética refiriéndose a los tipos que eran de su gusto y capricho, incluyéndose a sí mismo en tal grupo, pero parece ser que ya no, que ya se ha cansado. El poema transcurre durante una llamada telefónica entre la voz poética y Lisa. «A veces sueño / con ella y la veo feliz y fría en un México / diseñado por Lovecraft» (Ibidem). Con la fórmula del poema “El burro”, esta vez nos sitúa la voz

---

<sup>135</sup> Un buen estudio que analiza esta relación casa-intemperie es el de Macarena Areco Morales, “Bolaño íntimo o la novela de la intemperie”, sito en *La experiencia del abismo*. Afirma Macarena que «los personajes de Bolaño dejan su casa (...) para internarse (...) en lo incierto» (56). Esta idea tendrá una dimensión extensa a al vez que intensa a lo largo de su producción literaria, que es una de las cuestiones fundamentales que tratamos de abarcar con esta tesis. Su análisis de *Amuleto* en este sentido será acertado y enjundioso.

poética en la experiencia afectiva de lo siniestro, como si una matemática oscura guardase en el amor su peor pesadilla. Lisa le cuenta con detalle una noche con Parménides en la cual hizo el amor con él tres veces durante dos horas, «[l]as dos peores horas de mi vida, / dije desde el otro lado del teléfono» (Ibídem). La expulsión de su lado genera la enfermedad de la que el poeta no puede salir. El siguiente poema empieza diciendo que: «[e]l recuerdo de Lisa se descuelga otra vez / por el agujero de la noche» (351). Antes que refrenarlo, la voz poética se abandona en el recuerdo y concede con humilde generosidad todo el espacio a esa realidad afectiva, produciéndose en ese instante la poesía por la que letra a letra escribe el poema. «En medio de la barbarie, la sonrisa de Lisa, / la película helada de Lisa, el refrigerador de Lisa con la puerta abierta / rociando un poco de luz / este cuarto desordenado que yo, / próximo a cumplir cuarenta años, llamo México, llamo D.F., / llamo Roberto Bolaño buscando un teléfono público / en medio del caos y la belleza/ para llamar a su verdadero y único amor» (Ibídem). La imagen del refrigerador nos traslada a la poesía de William Carlos Williams<sup>136</sup>, que con la sencillez que le caracteriza expresa contundentemente un sentimiento, que es todo el erotismo del mundo, o como en este caso de Bolaño, todo el amor del mundo, desde el más terrible dolor. El tercer poema nos brinda la clave que nos conecta con “Gente que se aleja” y *Tres*, al arrancar el poema de un modo amable y abrupto con el que nos precipita en él, mediante la sentencia: «Te regalaré un abismo, dijo ella, / pero de tan sutil manera que sólo lo percibirás / cuando hayan pasado muchos años / y estés lejos de México y de mí» (352). Es ahí donde no acaba, sino donde empieza la aventura, en un impulso intensificador en desesperada búsqueda por su intensidad, ya que «ése no será /

---

<sup>136</sup> Nos referimos concretamente a su poema “This Is Just To Say”, cuya imagen central procede del *icebox*. El frío o hielo de la poesía renacentista, pensemos en Petrarca, Garcilaso de la Vega, Francisco de Aldana, se reformula de este modo de una manera más ambivalente y por tanto compleja, al contener por ejemplo el hielo todo: la luz y la tiniebla, el amor y la indiferencia, el fuego y la nieve. Esto es ya en sí un abismo desde cuyo interior se expresa y ofrenda sus múltiples significados, como un caleidoscopio de sentidos, y no sólo de luces que entretienen y distraen.

el final feliz, / pero sí un instante de vacío y de felicidad» (Ídídem). El sentido fronterizo es el que nos ofrece el verdadero reflejo de nuestro ser.

El epígrafe de esta sección es de Auden, y dice: «Follow, poet, follow right / To the bottom of the night» (333). Los versos de Auden elegidos por Bolaño nos conectan con William Blake y Borges, y con Baudelaire, ampliando e iluminando el imaginario poético y metafísico con el que contemplar, vivir y sentir el mundo. «Tyger, Tyger, burning bright / In the forest of the night» (*Poems and Prophecies*, 28), es el modo con el que da comienzo Blake su poema “The Tyger”, y que nos hace ver la biblioteca de Borges también como el abismo. Dice Baudelaire en su poema “Lo Irremediable”, que: «bajando un réprobo sin lámpara, / hasta el abismo cuyo olor / la hondura húmeda traiciona / de eterna escala sin baranda, / donde viscosos monstruos velan / cuyos hondos ojos de fósforos / más negra aún hacen la noche / y a ellos tan sólo dejan ver» (*Las flores del mal*, 321), para concluir en la segunda parte del mismo poema afirmando que «¡Sombria y límpida entrevista / de un corazón hecho su espejo! / De Verdad claro y negro pozo / donde lívido un astro tiembla, / un faro irónico, diabólico, / tea de gracias infernales, / único alivio, única gloria / —¡la conciencia dentro del Mal!—» (Ídídem). En esta visión del dolor y el vacío, que se adentra en la noche, comprobamos una reacción existencial al desamparo, no tratando de salir de la caverna, mintiéndose o creando otras realidades que enmascaren su realidad, sino, todo lo contrario, penetrando en ella con todas sus fuerzas y con todo su amor como único sentido para su poesía. Éste es el ojo de Polifemo, nombre con el que comentamos Bolaño quería titular la parte central de *Lds*, y también la luz de la linterna que usa Belano para rescatar al niño de la sima. Desde esa visión o sentido halla la multiplicidad del absoluto desde otro afuera metafísico por donde contemplarse a uno mismo como abismo. La realidad entonces aparece como un cine presentando infinidad de escenarios en los que ubicarse desde el afuera la voz poética. «Mi voz se pierde, se fragmenta» (217), decía en el entrada de “La pelirroja”. Los signos de puntuación son también significativos como apreciamos en la coma de la frase o verso citados, pues expresa en el ritmo ese principio de fragmentación. Este espacio abierto anuncia la perspectiva desde la que será enfocada la temporada de

“Prosa...”. El aplauso de fondo cobra un protagonismo inquietante<sup>137</sup>, que recuerda a la atmósfera de un cine o teatro como es el de David Lynch. «Alguien aplaude desde una equina mal iluminada», (217), dice en “Gente que se aleja”. «Alguien aplaude desde un rincón oscuro» (75), dice en *Amberes*, donde la entrada de “La pelirroja” es la 33. En esta segunda opción, la atmósfera a la que nos referíamos se densifica y desconcierta mucho más en el conjunto de la obra. Dirá en el pasaje “Pasos en al escalera” de “Gente que se aleja”: «¿Realmente hay sombras en los rellanos?, ¿realmente hubo un jorobadito que escribió poemas felices? (Alguien aplaude)» (206). El aplauso nos ubica en un escenario incómodo o nos destaca con un foco perturbador por resultar embarazoso. Ese entre paréntesis puede estar al mismo tiempo en el guion, como una acotación, o incluso fuera del guion, como una presencia inasible. Volvemos a ese paréntesis que nos desubica o reubica en una *epojé* en la entrada “Gente que se aleja”, cuando dice: «El jorobadito es la estrella de tu camino. (...) Y ¿lo hice todo?, ¿besé cuando nadie esperaba nada? (Bueno, a bastantes kilómetros de aquí la gente aplaude y ése es mi desconsuelo)» (220). La pregunta retórica en este caso funciona como una suspensión del juicio donde la voz poética permanece abismada en ese no lugar observando todos los lugares y direcciones que estos van tomando. Un pasaje de los que componen esta obra se llama precisamente “El aplauso”, el cual finaliza aludiendo a un enfermero que conversa con la voz poética, cuando: «[I]a boca se abrió pero el autor no pudo escuchar nada. Pensó en el silencio y después pensó «no existe», «caballos», «luna menguante de agosto». Fundido en negro. Alguien aplaudió desde el vacío. Dije que suponía que eso era la felicidad» (230). El poeta realiza su giro poético en el vacío, para que éste sea extático, como abismo, y no estático, como vacío de la caída. Es el momento de atender ahora especialmente en “Prosa...”, cuando la voz poética exclama: «¡[e]l vacío donde ni siquiera cabe la náusea!» (29). La situación del chileno inmigrante se universaliza existencialmente en estos textos. Su punto de vista, como comentamos, se fracciona

---

<sup>137</sup> Este recurso del aplauso acotado, usado con humor y produciendo en el lector desconcierto, también lo encontramos en Julio Cortázar, por ejemplo en su novela *62/Modelo para armar* (279).

cinematográficamente<sup>138</sup>, con el fin de realizar un esfuerzo titánico de montaje donde precisamente todo se deshace. En la misma caída la voz poética halla la reacción a esa caída. Traigamos de nuevo a colación el poema de Cesárea Tinajero, que en esta obra aparecía como sueño en la entrada “Cuando niño” (203), y fotografía en “El mar”. La visión onírica en la infancia y la experiencia estética en la madurez hacen que perciba la frecuencia metafísica de la existencia y de la vida, con la dimensión metafísica que esa experiencia conlleva, así como sucedió a Jung a los tres o cuatro años de edad<sup>139</sup>.

Es de este modo metafísico como la voz poética reacciona al *momento Atlántida* de “Prosa...” y al vacío social, afectivo y espiritual que lo absorbe para hacerlo desaparecer, esto es: para aniquilarlo. Las fuerzas contrarias y la tensión fronteriza se hallan monadológicamente en cada uno de nosotros. Termina la entrada de “La pelirroja” con una imagen en que ella que «se aleja arrastrando su moto por una avenida arbolada... «Asquerosamente inmóvil»... «Decirle a la niebla: todo está bien, me quedo contigo»...» (217), puesto que en ese vacío o niebla el poeta siente un movimiento vertiginoso frente a la inmovilidad de ciertas decisiones o actos que apuntan a una perfección que finalmente se reduce a una limitada particularidad. Esta parte cae por su propio peso, pues sólo puede ser impuesta y provocar finalmente en sí un vacío estático, inmóvil en tal perfección. Decía en “No hay reglas”: «[m]e reí de su desamparo» (232). Con estas reacciones la voz poética consigue reformular el vacío que se le presentaba como un absoluto indefectible.

---

<sup>138</sup> Pablo Moño Sánchez en su estudio lo explicaba con mucho tino mediante la influencia positiva del estilo de Burroughs en el autor chileno (308), aunque en este punto debemos tener muy en cuenta también a Julio Cortázar.

<sup>139</sup> Este recuerdo resulta fundamental para la filosofía que desarrollará posteriormente. El sueño con su explicación y valía nos lo cuenta Carl Gustav Jung en su particular autobiografía, *Recuerdos, sueños, pensamientos* (26 y ss.). Especial atención al momento en que durante el sueño se interna en la caverna (29), pues esa experiencia onírica será la que le proporcione una visión metafísica a su pensamiento científico.



Franklin Rodríguez afirma que «[l]a literatura en Bolaño es una mirada submarina desde la fosa abisal» (144). En este sentido compara *Amberes* con *Museo de la Eterna* de Macedonio Fernández por la fragmentación, pero deberíamos decir también, por lo metafísico. En otro momento de su estudio se centra en el prólogo de *Amberes*, donde Bolaño declara que el texto en aquel momento de su escritura tendía a multiplicarse como una enfermedad, que era entonces «el orgullo, la rabia y la violencia... Pero creía en la literatura» (*Roberto Bolaño: el investigador desvelado*, 47). Este es un punto fundamental en la transformación existencial que tratamos de dilucidar con nuestro análisis, pues en sus obras posteriores lo que destacará será lo contrario, esto es: la humildad, la compasión y el amor, en el sentido en que lo venimos argumentando con Dostoyevski y Kierkegaard.

La ventana es una de las constantes destacadas de “Gente que se aleja”. Tengamos presente ahora el final del cuento “Diario de bar”. La imagen de la ventana por la que uno se precipita y encuentra en su pensamiento el mar como liberación interior de un exterior opresivo volvemos a encontrarla aquí en una de las entradas finales llamada “El verano”, donde se dice: «[b]años, sueños, cabellos largos que salen de la ventana hasta el mar» (235). En el pasaje “Las instrucciones” un detective recibe órdenes en un sobre. En mitad de las pesquisas le asaltan las voces que rebotan en su cabeza. ««Nuestras historias son muy tristes, sargento, no intente comprenderlas»... (...) «El mar»... Arrugué las hojas y las arrojé por la ventanilla» (190). En la pulsión de muerte o estado melancólico la voz poética halla su reacción apropiada al situarse con la escritura en el estallido del ser y no en su deriva. «La enfermedad es una estela» (235), pero el jorobadito era su estrella. La voz poética reconoce la estela y sale de ella lanzándose al vacío, esto es en el salto al vacío que es el estallido del ser en su existir. «Hay una enfermedad secreta llamada Lisa. Es indigna como toda enfermedad y aparece en la noche» (Ibídem), comienza el pasaje “El verano”. En la caída en la melancolía descubre su sol negro que todo lo ilumina. «La enfermedad es estar sentado bajo el faro mirando hacia ninguna parte. El faro es negro, el mar es negro, la chaqueta del escritor también es negra» (Ibídem), finaliza el pasaje o paso spinoziano. La fluctuación o movimiento es continuo sin permitirse cristalizar en ningún estado. Y esta característica fundamental en

sus primeros escritos será la que profundamente caracterice los que vendrán después hasta 2666. Dirá en “Prosa...”: «[l]a voz de la desconocida echa paladas de mierda sobre sus amigos (desde ese momento puedes llamarlos *los desconocidos*). Es tan triste. (...) Por favor, sigue hablando, te escucho, dices mientras te escabulles corriendo a través de la habitación negra, del momento de la cena negra, de la ducha negra en el baño negro» (la cursiva es del texto) (47). La voz poética toma perspectiva ante la melancolía que lo embargaba, esto es desde la melancolía o inmerso en ella, al percibirla desde la intemperie como intemperie. La amada, que se convierte en la desconocida, transforma a sus amigos en desconocidos, y esta visión la adquiere la voz poética en la *epojé* fenomenológica o suspensión del juicio de Husserl, al ubicar el momento que observa entre paréntesis. Sin nada que influya a la voz poética, ésta consigue visualizar a la desconocida como intemperie, desde la intemperie. El desamparo de “Gente que se aleja” trasciende en intemperie en “Prosa...”. El guion se observa desde fuera en construcción, construyéndose, así como los demás elementos que componen ambos poemas en prosa o narraciones fenomenológicas. En “Noche silenciosa” sueña con una ventana. «Con el hombro me apoyaba en la ventana y ésta se abría» (237). En el abandono existencial, que es lo contrario al abandono del desamparo cuando somos expulsados, surge la sonrisa, la ironía y la visión. La ventana final de *Lds* se disolvía. La voz poética escapa, trasciende, pero no cae arrastrado por su deriva y se suicida como en el relato “Diario de bar”. En la voz poética o en Bolaño, la voluntad de poder es impulsada por lo nuevo o en lo nuevo del poema de Baudelaire, “El viaje”. Como ejemplo de este impulso tenemos uno de los poemas que conforman el poemario “En la sala de lecturas del Infierno”, de *La Universidad Desconocida*, que dice: «Ahora tu cuerpo es sacudido por / pesadillas. Ya no eres / el mismo: el que amó, / que se arriesgó. / Ya no eres el mismo, aunque / tal vez mañana todo se desvanezca / como un mal sueño y empieces / de nuevo. Tal vez / mañana empieces de nuevo. / Y el sudor, el frío, / los detectives erráticos, / sean como un sueño. / No te desanimes. Ahora tiembles, pero tal vez / mañana todo empiece de nuevo» (92).

Esta reacción de apereibir la enfermedad desde su estela como deriva a hacerlo desde el estallido del ser lo expresa la voz poética con la figura del jorobadito, que vive la crueldad, el mal, las pesadillas y la melancolía siendo intemperie, y en la figura del

pandillero o gangster, que expresa esa intemperie como mera expresión de la vida. Esta visión o temática del pandillero<sup>140</sup>, tan importante en una obra como *Los sinsabores del verdadero policía* con el personaje de Padilla, podemos apreciarla claramente en la entrada “El brillo de la navaja”, donde dice «[e]l chileno encuentra al pandillero, eso es todo. Y el resto obedece a reflejos naturales; uno ataca, el otro mira. El otro, el chileno, consiente, y mediante ese sacrificio transforma» (236), o en el poema “La curva” (141), del poemario de *La Universidad Desconocida*, “Nada malo me ocurrirá”, pero que se concentra especialmente en la expresión del jorobadito *nel, majo*, tan recurrente y enigmática en estas obras de los ochenta, hasta llegar a *La pista de hielo*. Para su significado, es interesante leer las notas escritas por Bolaño que aparecen al final de *La Universidad Desconocida* (443-444). Explica nuestro autor que *nel* significa en el argot mexicano *no*. «Nel, «majo»: No, guapo: No, poeta» (443). Así pretende crear un vínculo íntimo entre las culturas mexicana y española. Para darle una dimensión más extensa a tal concepto o intención, recomendamos la lectura del capítulo “El otro sueño gauchesco” (151 y ss.), ubicado en *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*, de Vicente Cervera Salinas, donde se analiza muy convenientemente la poesía de Borges y Lugones dentro de la temática que estamos tocando. Ahí el majo se relaciona con el malevo, el compadrito, el gaucho, el delincuente, el maleante... Cita Cervera el

---

<sup>140</sup> Esta imaginaria la relacionamos directamente con la cultura quinqué, muy desarrollada sobre todo en el cine español de los setenta y ochenta, con películas como *Perros callejeros* o *Yo, “El Vaquilla”*, de José Antonio de la Loma, *El pico* y su secuela de Eloy de la Iglesia, o, de Carlos Saura, *Deprisa, deprisa*. Pero a quien nos remite principalmente este gusto en Bolaño es a Pasolini y su modo poético al contemplar la realidad social o la intemperie que es en última instancia, que es la primera, el poeta. En esta nota no nos resistimos a relacionar esta línea con la novela de Javier Cercas, *Las leyes de la frontera*. Tengamos en cuenta que una de las escenas fundamentales de la historia se desarrolla en un faro, imagen también muy importante en “Gente que se aleja”, analizada en el pasaje “El verano”. Nos permitimos este vínculo por considerar la novela de Cercas deudora de *Lds*, en el sentido de haber sabido asimilar con maestría para su narrativa muchos y muy buenos aciertos de la narrativa de Bolaño.

*Facundo* de Sarmiento, donde se dice que «[e]n Buenos Aires, sobre todo, está todavía muy vivo el tipo popular español, el «majo». Descúbresele en el «compadrito» de la ciudad y en el gaucho de la campaña» (*La poesía de Jorge Luis Borges*, 159). En la misma nota a pie de página 136, llega Cervera con sus citas, esta vez de Lugones, a caracterizar, significativamente para nosotros, al *compadre* como «doble fronterizo del delito y de la policía» (Ibídem). Esta figura por tanto se sale de la polis y expresa en la polis, con su polis, la intemperie. Para el análisis de su dimensión metafísica, vayamos a la agrupación “Tres textos”, con la que comienza esta segunda parte de *La Universidad Desconocida*, compuesta por los escritos “Nel, majo”, “El inspector” y “El testigo”, tan en consonancia con lo que venimos comentando de la temática inasible y existencial de “Gente que se aleja”.

La visión poética del pandillero se halla en la misma frecuencia que la del poeta maldito de la Francia decimonónica. Penetrar en esa visión del mundo es introducirnos hasta el fondo de la caverna de Platón. En “Nel, majo” confiesa que «[a]ún no me explico cómo conocí a ese individuo... Un pobre jorobado sucio con aire ligeramente acuático...» (169). El segundo texto empieza: «[e]l inspector apareció en la oscuridad... (...) Miré hacia el techo, había como estrellitas pintadas de color plateado...» (170). El mundo de las ideas se halla dentro de la caverna, para quien sepa ver. Más adelante continúa: «[y] las palabras, blancas, salían de la boca del inspector como la cinta de un teletipo... Hojas blancas en donde uno podía soñar informes, informes de cavernas y sombras que encendían fuegos...» (Ibídem). Al fondo de la caverna, la luz. De este modo invoca una visión existencial, a partir de una percepción kierkegaardiana. El informe pierde su forma, se manifiesta como silencio, como hueco a través del cual el poeta expresa desde la luz escondida, más allá de la sombra, o en la misma sombra, y llena con las palabras de su escritura. La escritura es cualquier decir que se imprime, el decir que se plasma y nos despliega metafísicamente. «La sombra apagó el fuego y se deslizó por la caverna... Sigilosa como un tigre...» (Ibídem). Éstas son imágenes variables según nuestros actos físicos, como el ser fronterizo que somos. En esta conversación entre el inspector y el interrogado ha dado lugar el mal como una atmósfera acechante y escurridiza. La comisaría se transforma en «[i]mágenes perdidas, como poemas, donde

la ciudad está vacía y el viento destroza suavemente los ventanales...» (Ibídem). 2666 como alegoría impera en nuestros actos creadores de separación y distancia. Los crímenes se olvidan, y las migraciones, que son desplazamientos que los animales realizan para procrear, se transforman con el ser humano en laberintos que aprisionan sin compasión al extraño, como una realidad que nos viene dada, un *momento Atlántida*, nuestro sueño utópico en un solo orden, inevitable. «Vuelan los pasaportes como hojas de periódico...» (Ibídem). La utopía es para sí misma y por tanto egoísta, y esa es la reacción de la amada por la que el poeta sufre en sí el desamparo y se le concede, como nos confiesa, como se confiesa a sí mismo, como le confiesa íntimamente a Lisa, su *canzoniere* de la enfermedad y la lucidez, el abismo. En “Prosa...” lo expresará de la siguiente manera: «[l]a desconocida contesta el teléfono. Te dice que no irá. (...) Cuelgas y el *frío* entra en la cabina, de improviso (...). Ahora te deslizas por calles retorcidas» (la cursiva es nuestra) (*Tres*, 43). El orden de la polis en el sentir del poeta se contrae, lo estruja y las calles de la ciudad se muestran laberínticas.

En el texto “El inspector” la búsqueda y la investigación criminal se diluyen no para confundirse, sino para destacar el absurdo que los persigue y acorrala. «Es extraño, la muchacha contempló su cuerpo como si supiera que jamás iba a encontrarla... Policía y poeta, en la hora en que las comisarías están vacías para siempre y los archivos se pudren en la calles cubiertas de arena...» (*La Universidad Desconocida*, 170). La realidad del poeta o la polis en su mirada se transforman poco a poco en la intemperie que verdaderamente es, evidenciándose el desierto en los espacios del orden establecido. «Miradas desoladas que me siguen mientras atravieso la ciudad dormida» (171). México D.F., Barcelona, Gerona son espacios que se reconfiguran en un solo arquetipo de polis, por el que la voz poética se contempla como la realidad que se abre a su creación infinita, y no como las realidades que se encierran en su finitud arrasando en sus coordenadas cualquier otra posibilidad, que además es ofrecida desde lo abierto para bien o plenitud de esas mismas coordenadas, que en el caso de la amada es el *momento Atlántida* o *quiero estar sola*.

El contraste entre el objetivo cerrado de la amada y lo abierto es aniquilador, como vimos con el abismo en el poeta, aunque el resultado final sea la plenitud, no por las coordenadas o actos en esas coordenadas de la amada, sino precisamente por las coordenadas de lo abierto, donde todas las combinaciones se combinan para dar la mejor combinación posible. El crimen en este caso es infinito, pues se diluye monadológicamente, como explicamos, y su aniquilación se halla por doquier, como se intentará expresar, llegando esta vez al absoluto de esa monadología —una tentativa imposible—, en 2666. La soledad del poeta en esa ansiedad o por ese anhelo utópico es infame: una visión particular en una ceguera común. «Las luces barren cientos de cuerpos en la noche» (Ibídem), como el deseo utópico de mantener un orden, una distancia, unas coordenadas fijadas por un orden de cosas, que no fijas por una forma de ser.

Después de esta parte central de “El inspector”, se cierra esta agrupación de “Tres textos” con “El testigo”. En él se concluye con la expresión del jorobadito que daba título al primer texto, “Nel, majó”. Esto quiere decir que el tríptico concluye con el principio que es la intemperie, concentrada en tal dicho que, cuando se pronuncia, aparta con una claridad abrumadora toda apariencia, no para quitarnos una realidad, sino para dárnosla. El opuesto metafísico del *momento Atlántida* es por tanto esta expresión que es en sí una creación poética por parte del autor, pero que en el texto funciona como un decir improvisado que nos libera o libera a la voz poética como intemperie. «El viejo momento denominado «Nel, majó»» (*Tres*, 42), dirá en “Prosa...”. «Todo desorden se cuele / por una fisura llamada muchacha. / En ella hay dos o tres cosas / —dos o tres islas— / negociables. Pero no / la razón y el desencanto» (311-312), en “Las pulsaciones de tu corazón”, de la sección de *La Universidad Desconocida* “Poemas perdidos”. La utopía de unos es monadológicamente el abismo aniquilador de otros.

Esta obra peculiar y extraña de Bolaño, que realiza el salto interior de pasar del desamparo de “Gente que se aleja” a la intemperie que se nos abre al fondo de *Amberes*, se nos presenta finalmente fundamental y fundacional de su creación posterior, al centrar el discurso en el proceso en cuyo movimiento se revela el abismo, como probamos con la enfermedad Lisa, y muestra la trascendencia del abismo en el abismo, y no en la deriva

de padecerlo o contenerlo. Ese trascender es un continuo salto al vacío, en su impulso o voluntad o éxtasis, donde la intemperie se evidencia el hogar del poeta no sólo como escapada de un orden impuesto, sino además y sobre todo como creación de un orden abierto, de una polis en la intemperie. Este proceso lo sufrimos, padecemos y sentimos con la voz poética que nos traslada de “Tres textos” a “Prosa...” en *La Universidad Desconocida*, y de “Prosa...” a un “Paseo por la literatura” en *Tres*. El “Post scriptum” de “Gente que se aleja”, que es el mismo, sin tocar una sola palabra, del que aparece en *Amberes*, cobra la importancia que el manifiesto infrarrealista tiene en el conjunto de su obra, como un segundo manifiesto o arte poética, donde el infrarrealismo se evidencia como existencial. «De lo perdido, de lo irremediabilmente perdido, sólo deseo recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura, líneas capaces de cogermme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más» (*La Universidad Desconocida*, 242). Abrumada en un más acá, la voz poética se invoca *escrituralmente* en un más allá, convirtiendo su angustia y desesperación en angustia y desesperación existenciales por medio de la fe. Esta fe existencial se formula como éxtasis y por tanto como estallido vital saliendo, escapando al fin de la deriva que nos arrastra como vacío. El vacío en Bolaño se reformula como plenitud al atravesar el vacío del abismo, esto es: ya no como el vacío de la caída, que es donde desemboca el presunto final de “Diario de bar”, sino como la plenitud de la caída que conlleva o impulsa en sí misma la plenitud del ser fronterizo. «(Significativo, dijo el extranjero.) A lo humano y a lo divino. Como esos versos de Leopardi que Daniel Biga recitaba en un puente nórdico para armarse de coraje, así sea mi escritura» (Ibídem). De nuevo el entre paréntesis como *epojé* que nos saca fuera o libera de las influencias que nos atan y lastran. El extranjero, como símbolo existencialista, se revincula con la existencia mediante la contemplación y el juicio, esto es la razón de la intemperie o la razón abierta a lo irracional para pensar o razonar desde su afuera y ya no desde su adentro. Es ahí donde se unen lo humano y lo divino, o en otras palabras, una concepción del mundo habiendo sabido dar el giro que reubica al ser como ser fronterizo, y a nuestra cultura o tradición metafísicas finalmente en un posplotinismo que nos haga sentir en nuestra plenitud y no en el vacío de nuestra distancia, empezando con nuestro cuerpo y por ende por nosotros mismo, el otro y lo otro. Leopardi nos da nuestra dimensión infinita desde nuestra finitud, y Biga el puente

que somos, pero por ser el borde del abismo desde donde contemplamos el mundo y lo escribimos, creándolo o aniquilándolo, creando creación o creando aniquilación, siendo en nuestra plenitud o en nuestro vacío.

*Monsieur Pain* sigue indagando en esa atmósfera existencial con el doble símbolo que integra su protagonista entre lo corpóreo –*pain* en francés significa pan– y incorpóreo –la misma palabra en inglés significa dolor–, creando uno de los personajes más extraños de Bolaño, al mezclar lo fantástico con lo policíaco y lo filosófico. Esta novela podría ser relacionada con *El Golem* de Meyrink, *La caída* de Camus, *El proceso* de Kafka... Tanto el pan como el dolor implican una continuidad cotidiana. Muchos de los elementos ya analizados volveremos a encontrarlos en esta narración onírica y mesmérica, como son el laberinto, el cementerio, el fondo marino, la enfermedad, la locura, la alucinación, la soledad, la valentía, el horror... y todo ello unido o llevado por un mismo movimiento metafísico. Pierre Pain será acosado por sus perseguidores anónimos y casi fantasmagóricos en las calles y la noche parisinas. La situación parece acorralarlo y el círculo de las circunstancias reales e imaginarias tiende a cerrarse en su orden de cosas políticas, psicológicas o espirituales; y, sin embargo, «[m]ovimiento, pensé. El círculo se abre en el punto más inesperado. Tengo un paciente que se muere de hipo; dos españoles (y mi paciente, si no español, es hispanoamericano) que sin duda alguna me siguen (...). Un nuevo ciclo vital» (25). En el mismo asedio Pain hallará una nueva apertura que nos libere existencialmente.

En este sentido metafísico, el cuento de Poe, “Revelaciones merméricas”, usado como epígrafe de esta obra es clarificador de la línea que tomará este trabajo de juventud y la visión en que basará toda su literatura, con sus originales consideraciones sobre la materia y el movimiento.

Vuelve a aparecer el personaje del jorobadito, pero esta vez como experiencia y cualidad intrínseca de Pierre Pain. Sus meditaciones a lo largo de la narración mostrarán esa cualidad que analizábamos como intemperie en *Amberes*, y que aquí toma sus formas propias en los soliloquios que expresan sus sensaciones, intuiciones o sospechas. «Una tristeza tranquila e inexorable trepó a mis espaldas y allí se quedó, como una joroba o



como un hermanito infinitamente más sabio» (78), se dice a sí mismo en uno de los momentos de la novela. Joaquín Manzi caracteriza en su estudio<sup>141</sup> el ambiente de esta novela como un paisaje marcado por la derrota, cuya atmósfera predominante se condensa en un palpable «vacío ético» (79). Por su parte, Fernando Iwasaki considera que la voz del protagonista procede del sueño o el recuerdo, «si los personajes están muertos o sólo hipnotizados, pues sueño y vigilia se disuelven en los soliloquios de Pierre Pain» (120)<sup>142</sup>. Ambas apreciaciones desembocan en la pesadilla que subyace durante toda la obra. Esta irrealidad que rodea al personaje la relacionamos con el ensueño que fundamentaba la metafísica de Macedonio Fernández y por tanto esa irrealidad, por oscura que ésta se presente, es la que consideramos nosotros la base lúcida de esta novela sin entradas ni salidas, pero con una visión que nos lanza a un afuera, aunque el proceso se lleve a cabo mediante la densidad onírica y alucinatoria de la paranoia y la repetición inasible e incontrolable del trance. Iwasaki cree que es el hipo de Vallejo hospitalizado y agónico el que deja en trance a Pierre Pain (*Bolaño salvaje*, 121).

Contemplando la fachada de la clínica «comprendí que sobre todas las cosas, incluso sobre la locura, allí había soledad, tal vez la forma más sutil de locura, al menos la más lúcida» (*Monsieur Pain*, 28). Esta lucidez especial e inefable bajo la apariencia de la locura, pero revelada como la soledad más absoluta es la que también contemplamos en el Abraham de *Temor y temblor* de Kierkegaard. El poeta de *Trilce* pasa sus últimos días en la oscuridad de su habitación en la clínica, y la ignorancia en

---

<sup>141</sup> “La proyección del secreto. Imagen y enigma en la obra de Roberto Bolaño”, pp. 69-86, en *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, 2005.

<sup>142</sup> Estudio aparecido en *Bolaño salvaje* con el título, “Roberto Bolaño, monsieur Pain”, pp. 117-123, 2008. Otro artículo que se centra en esta obra es “El viaje de Pain” de Darío Oses, pp. 249-254, incluido en la colección de ensayos *Territorios en fuga*, 2003. Unos textos a ser consultados como primeras valoraciones críticas de esta novela son los reunidos en *La escritura como tauromaquia*, 2002, “Monsieur Pain”, de Rodrigo Pinto, pp. 167-168, y, “Monsieur Pain”, de Mihály Dés, 169-170. Una aproximación interesante en Franklin Rodríguez, *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*, pp. 123 y ss., 2015.

torno a su enfermedad y su imposible tratamiento, lo cual inicia la aventura de Pain por sus habilidades mesméricas o hipnóticas y sume al lector en el misterio de lo desconocido y lo sobrenatural. En la visita que hace Pierre Pain a Vallejo observa la naturaleza de su hipo y concluye que «parecía dueño de una total autonomía, ajeno al cuerpo de mi paciente, como si éste no sufriera hipo sino que el hipo lo sufriera a él» (63). La realidad nos traslada a otra realidad que el poeta capta y expresa. La mirada de Pierre Pain es la visión del poeta en su absoluta soledad; de ahí que prime la pesadilla en una realidad que se pierde en sus recovecos. «Tal vez el asunto estribaba en eso: perder o encontrar algo» (67), o encontrar perdiendo algo. Dar es quitar, quitar es dar. En ese movimiento se revela la esencia del mismo acto. Perder a un amigo es saber qué es la pérdida, qué es la amistad... En el no haber resalta el haber.

Volvemos en esta obra al gusto que tiene Bolaño por el mundo subacuático, lo cual lleva consigo otro tiempo y otra dimensión de las cosas. En este caso nos adentramos en una pecera y se nos describe con detalle los elementos que la adornan, salvo uno, el que siempre se escapa de la vista o el que nuestra mirada directamente no ve. «—No hay cadáveres —murmuré (...). —Mire con cuidado —indicó. En efecto, junto a uno de los trenes, a un lado del furgón de cola, yacía, semienterrada en la arenilla, una figurita con forma de hombre. Y no era la única» (70-71). Luego le dirán que «nosotros sólo hacemos cementerios marinos» (73). Esta imagen es recurrente en Bolaño como espacio del olvido que una conciencia no puede recorrer para recordar, reflexionar u observar. «Y luego murmuró una frase ininteligible de la que sólo entendí la palabra *anamnesis*» (la cursiva es del texto) (Ibídem). Cada una de las víctimas de Santa Teresa es una lápida más que seremos, o ya somos en nuestro acuario interno, en 2666: olvido de nosotros mismos olvidados de todos. En este pasaje de *Monsieur Pain* que comentamos del cementerio marino, a primera vista no se ven los cadáveres, cuando en su fondo, sobre la arenilla, está lleno. El desastre late inerte sumergido en el agua, hasta que se descubre y se observa con todo lo que tiene de poético, de visionario, con todo lo que tiene de nosotros, lo que tiene de horror. Éste se manifestará en los detalles más nimios o aparentemente más inocentes; el cementerio, en los espacios más cotidianos y anodinos. «La *oscuridad* era tan delgada, el sonido se desplaza a intervalos tan regulares, la bañera se tornaba tan fría

y recordaba tanto a un *ataúd*, que cualquier *acto* hubiera valido para romper a desdichada coherencia, la lucidez torcida que emanaba del sonido y del almacén. Empero no hice ningún *movimiento*» (la cursiva es nuestra) (103). La dimensión metafísica queda entretejida en el mismo movimiento con la dimensión física de los actos y las cosas. En este sentido el acto es el absoluto fronterizo que se reformula y formula cada uno de nuestros instantes. En nuestros actos aparecen y hacemos aparecer el horror o la plenitud del momento como una invocación que se plasma, y entonces se genera como ataúd, la casa-búnker de Charly Cruz, el bar-ataúd de los policías de Santa Teresa, o como intemperie, los viajes de pueblo a pueblo de Florita Almada. En otra escena de *Monsieur Pain*, la proyección de una película se entreteje con el momento real de estar viendo esa película. En el film aparece una ventana que da a un precipicio, una voz le dice al protagonista que «[e]l principal obstáculo para amarte es mi memoria (...). Durante el día la amnesia es como el desierto. Durante la noche es como la selva, poblada de fieras salvajes. ¿Todavía crees que encontraríamos la felicidad?» (121). Hacia el final de la novela, introducirnos de nuevo en el Hospital es hacerlo en un laberinto, en el Castillo de Kafka, o el Palacio de los Sueños de Kadaré.

Antes de acabar con este apartado debemos tener en cuenta en la formación del imaginario de nuestro autor a Monsieur Teste, que nos remite nuevamente a Valéry, y a Monsieur Rops, que nos lleva directamente a Baudelaire. El primero de nuestros convocados es la novela del mismo nombre que nos cuenta de una manera muy particular la historia interior –salvaje, nos dice Valéry (15)– de Edmund Teste. Este personaje está vinculado con la geometría del abismo y el superhombre nietzscheano, siguiendo nuestra hermenéutica de dar un paso hacia atrás. Valéry con la tríada maldita de Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont es fundamental para y en la expresión visionaria o visión poética del mundo en Bolaño. Del personaje Monsieur Teste a Monsieur Pain pasamos de la cabeza, por su proximidad léxica con testa –*teste* en francés viene del verbo *tester*, que significa someter a un test o testar–, al dolor impreciso, esto es, nos dirigimos de lo intelectual y lo abstracto, lo extraordinario que supone la inteligencia, a lo cotidiano de la vida, con un elemento tan ordinario como es el pan, símbolo por tanto primordial de la materia. Este paso de Teste a Pain supone una bajada a los infiernos y un abrir los ojos

en el abismo. Ésta sería una primera diferenciación entre uno y otro personaje, que sin embargo no es tal, pues cuando uno sigue leyendo la novela de Valéry se da cuenta de que Monsieur Teste trasciende con inteligencia la inteligencia y en él y por él se abre el mundo metafísicamente; y aquí sí que se evidencia también el dolor como el pan de cada día, que no sólo sufrimos, sino que además tenemos que ir a buscar, para que nos alimente como el más ansiado o querido sustento. «¿Quién sabe si la verdadera «filosofía» de alguien es... comunicable?» (138), es una de las notas del narrador, supuesto amigo de Teste, para bosquejar un retrato de tan inasible personaje o personalidad. En esta pregunta hallamos de nuevo los puntos suspensivos que apuntan o nos trasladan al infinito, como veíamos en Bolaño, y la incomunicabilidad que nos estimula a la cercanía monadológica, lanzándonos al abismo, o nos arrastra a la deriva aniquiladora de la distancia. En el capítulo segundo, “La velada en casa del señor Teste, *Vita Cartesii est simplicissima...*”, un amigo fascinado por su inteligencia intenta entender su conocimiento, o manera de llegar a él, por dentro, y nos dice por ejemplo que, para realizar sus vertiginosas investigaciones, «se cuidaba de la repetición de ciertas ideas; las rociaba de números» (31). Esta repetición la vemos reformulada en el hipo hipnótico y enfermizo de César Vallejo en la novela de Bolaño. Monsieur Pain también se halla en esa aura de misterio de ver y concebir un más allá, pero en su caso gracias al mesmerismo, lo cual confiere a la novela una atmósfera propia del malditismo decimonónico francés y de Poe. Cualesquiera sean los métodos gnoseológicos, el lector es transportado por medio de la ensoñación, la de Teste o la de Pain, a una dimensión metafísica de la historia que leemos, con la cual el lector se lee a sí mismo, se lee metafísicamente. Pareciera que el Vallejo de *Monsieur Pain* fuese este Monsieur Teste absorbido por su dolor. «¿Ve usted estas figuras vivas?, ¿esta geometría de mi sufrimiento?» (45), increpa Edmond Teste a su amigo indicando la visión íntima como geometría-geografía de nuestro abismo o universo interior. Dice poco después que «soy robado, como por el dolor...» (47). En tal caso, de ser cierta la relación o reformulación entre Teste y Vallejo, en íntima consonancia con Pierre Pain, lo que nos queda de este Teste-Vallejo en su ensoñación es el hipo que nos hipnotiza como señales que recibimos del espacio exterior para comunicar lo incomunicable. De ahí el trastorno de realidades,

la extraña lucidez de Pierre Pain y el constante extrañamiento en que se ve sumido el lector de *Monsieur Pain*.

Esta manera metafísica de enfocar el conocimiento del mundo confiere misterio y densidad inquietantes al personaje de Pierre Pain. En esta inmersión metafísica de lo cotidiano en la mirada de Bolaño debemos añadir juntamente a Poe y a Baudelaire. De este modo la mezcla de realidades físicas y mentales se llena de intriga, suspense y emoción, siendo esta mixtura el verdadero entramado por el que se desenvuelve una historia que sorprende, y esa sorpresa transforma al lector, o la lectura del lector, precisamente por la sensación de continuo extrañamiento que la novela produce o estimula. Es en ese desvío extravagante que incluye todas las sendas y direcciones, y no el camino que excluye los senderos y vericuetos paralelos a él y en él entrecruzados, pronunciándolos por tal exclusión como laberinto en el camino, sin señalarlos por consiguiente como variaciones del caminar que abren nuestro paisaje infinito, donde la novela *Monsieur Pain* deja y ubica al lector como estado de incesante movimiento en que permanece tras su lectura, como en *Amberes*, *Tres* y *La pista de hielo*, por poner unos ejemplos, pero siendo ésta la atmósfera metafísica que caracteriza la literatura y el pensamiento de Bolaño.

Nuestro segundo convocado, Monsieur Rops, es el artista belga amigo de Baudelaire que ilustró “Les Épaves” de *Las flores del mal*. Bolaño centra su atención en los versos que escribió Baudelaire a Felicien Rops en agradecimiento por el grabado que éste realizó para ilustrar la colección de poemas censurados o inéditos, que el poeta de *Los paraísos artificiales* no quiso incluir en la edición definitiva de su poemario cumbre, pero que en ediciones posteriores aparecerá como anexo. Esta breve nota amistosa se halla ubicada como epígrafe de la primera parte de *La Universidad Desconocida*, y, más aún, diríamos que encabezan sus poesías completas, puesto que la segunda y tercera parte no llevan epígrafe, reuniendo títulos tan representativos para el caso que nos ocupa entre Rops y Baudelaire como “La novela-nieve”, “Guiraut de Bornelh”, “Calles de Barcelona”, “En la sala de lecturas del Infierno”, y los demás poemarios que componen

el volumen<sup>143</sup>. Esto es altamente significativo, porque de este modo Bolaño estaría situando sus poemas como los pecios o restos de un naufragio, lo cual implica un gesto de humildad ante la obra del gran poeta, pero también advierte que su contenido algo tiene que decir o aportar, como un decir más allá del lo habido, otra mirada, otro navegar, y, más importante aún, establece una relación de íntima amistad con Baudelaire –como éste la establece con Rops–, sus amigos poetas o de la vida, e incluso con el lector, como si nos diese así la frecuencia en la que recibir su obra. Ésta es la misma complicidad desde la que se construye *Lds*, siendo un lector implícito o *lector modelo*<sup>144</sup> de sus historias, chistes y aventuras Mario Santiago Papasquiaro, en primer lugar, aunque en general se hallaría en esa línea de connivencia cualquier lector que se aviniese al juego, broma o vínculo que Bolaño crea, y desde el cual escribe.

La enfermedad, la alquimia, la numerología, el Leteo son relaciones esenciales entre Baudelaire, que del fango hace oro, y de la oscuridad, claridad<sup>145</sup>, y nuestro autor, que del abismo sabe sacar o generar el verdadero amor. Aquí se sitúa asimismo la visión kierkegaardiana de la existencia como la vitalidad más profunda y verdadera. La enfermedad Lisa sufre en sí misma la metamorfosis para contemplarse como un regalo o un don existencial, y no sólo una maldición aniquiladora. Los poemas que abren *La Universidad Desconocida* y los que siguen hasta cerrar el libro son los pecios del poeta que, precisamente por ser naufragio de un desamor o un infinito vacío, resurgen como navegación en sus fragmentos, los cuales apuntan a una navegación mayor, esencial,

---

<sup>143</sup> La estrofa en cuestión dice: «Combien j'aime / Ce tant bizarre Monsieur Rops / Qui n'est pas un grand prix de Rome / Mais dont le talent est haute comme une pyramide de Cheops» (11), que en español vendrían a decir: «Cuanto me gusta / Es tan extraño Monsieur Rops / Que no es un gran premio de Roma / Pero cuyo talento es tan alto como una pirámide de Cheops».

<sup>144</sup> Concepto de Umberto Eco explicado con otros sobre la recepción literaria en José María Pozuelo, *Teoría del Lenguaje Literario* (238).

<sup>145</sup> Recomendamos la lectura de la introducción de Luis Martínez de Merlo que aparece en la edición que manejamos de *Las flores del mal*.

señalan a la poesía y la insinúan como la luz de la oscuridad o como la oscuridad luminosa. Baudelaire se nos presenta así, y así se le presenta a Bolaño, como el maestro, donde además Dante Alighieri tiene mucho que decir. Debemos aclarar que Bolaño no se encierra en ese imaginario, sino que más bien al contrario, en él se abre y lo abre nuevamente en nuestro siglo XXI para transformarlo, dando el giro conveniente, pero valiéndose de toda su intensidad.

A través de los poemas de Baudelaire en *Las flores del mal* podemos comprobar con nitidez esto que decimos. Ya lo veíamos con el poema LXXXIV de *Las flores del mal*, “Lo Irremediable”, donde bajaba la voz poética al abismo para ser la conciencia dentro del mal (319-321). Otro poema, que aparece como apéndice o curiosidad de *Las flores del mal*, pero que nos resulta particularmente destacable por lo que venimos analizando del episodio de Lendoiro en la parte central de *Lds*, se llama precisamente “La sima”, en francés “Le goufre”<sup>146</sup>. En él dice: «Temo al sueño lo mismo que a un enorme agujero, / lleno de vago horror que no sé a dónde lleva; / sólo infinito veo por todas las ventanas» (569). Bolaño reutiliza este imaginario creativo y lo dota de nuevos sentidos, hallando de hecho otros sentidos, como en el final de *Lds* con la ventana, pero, volvemos a decir, con toda la fuerza salvaje de este romanticismo maldito y especialmente lúcido, por la visión metafísica de un afuera inefable y deslumbrante. El extrañamiento y la oscuridad de *Monsieur Pain* nos brinda otra luz al hilo de estos poemas de Baudelaire. En otras composiciones, como “Epígrafe para un libro condenado”, ubicado en el apartado “Nuevas flores del mal”, nos advierte de que «si tu

---

<sup>146</sup> El soneto empieza con Pascal y se basa en sus pensamientos. Es muy interesante relacionar este terror o vértigo baudelerianos con el ensayo de Borges “Pascal”, en *Otras inquisiciones*, para contrastar sus puntos de vista y añadirlos al comentario que realizamos en el punto 4.3.3 del poemario *Tres*. El primero identifica los abismos de Pascal con el sueño, con los fondos sin fondo del sueño en que halla el horror, pero también la libertad, como salida al hastío de nuestro mundo tendente a cerrarse o encerrarse en sí mismo, en sus costumbres y hábitos, en sus nombres fijos. Borges directamente se libera de Pascal con ironía, inteligencia y denuedo. Bolaño por su parte asimila ambos puntos de vista, magnetizante uno, desmitificador el otro.

vista sabe hundirse, / sin hechizarse, en los abismos, / para aprender a amarme, léeme; / alma curiosa que te afliges / y que tu Edén estás buscando» (533), entendido éste paraíso como la plenitud de nuestro ser fronterizo, puesto que, al ser el mal, que es además de donde parte Baudelaire, en el abismo, como abismo, nos iluminamos, o creando o aniquilando, lo cual apreciamos en la materialización de nuestros actos. Pero el poema que más se nos evidencia en la sintonía de Bolaño, como ejemplo de su mayor esfuerzo e ímpetu para alcanzar el absoluto inefable y cazar el fenómeno inasible con su literatura o su inagotable escribir, es el soneto titulado “Obsesión”, poesía número LXXIX de *Las flores del mal*, del cual destacamos el primer terceto, que dice: «¡Cómo me gustarías, oh noche sin estrellas / cuyo fulgor nos habla un lenguaje sabido! / ¡Pues busco lo vacío, lo negro, lo desnudo!» (307). Es ahí donde hallamos nuestro verdadero y más temido reflejo, y que ya desde el manifiesto infrarrealista Bolaño apuntaba con Gurevich y su antología poética *Muchachos...* Una visión trabajada con esmero y dedicación durante toda una vida, para que con su acto, en su realización coherente, nos haga abrir los ojos a la existencia, y en medio del abismo, siendo el abismo, amar, como un vínculo finito que nos hace ser infinitos, trascender espiritualmente como materia, y en el sentido ético de la metafísica, ser místicos, visionarios, la plenitud de nuestro ser fronterizo, y crear sin aniquilarnos, siendo finalmente un Apolo dionisiaco y trascender a nuestro Dionisos apolíneo.

#### 4.3.4.2- Años 90: la intemperie metafísica y el sentido de lo ético.

Entrados en la última década del siglo XX, publicará en 1992 la novela *La pista de hielo*<sup>147</sup>. En ella reconocemos los ingredientes literarios que le caracterizan, sus obsesiones y pensamiento, y una apertura significativa en su voz narrativa, que será el toque distintivo de un estilo que dará todos sus frutos en los siguientes años.

---

<sup>147</sup> Una primera aproximación a esta novela la encontramos en el artículo de Rodrigo Pinto, “La pista de hielo”, en *La escritura como tauromaquia*, 2002, pp. 63-64.



En nuestro repaso por su narrativa, para comprobar la visión metafísica a través de la cual va construyendo su obra, identificaremos los pasajes más representativos que nos hagan vislumbrar nuestra labor investigadora, con la intención de estimular el enfoque adecuado que sitúe los demás enfoques o puntos de vista del lector común o especializado en su lugar correspondiente, y así dotar a la lectura de la verdadera dimensión en que opera Bolaño con su escritura.

El epígrafe de esta novela nos arroja al otro lado, a nuestra parte inidentificable, para desde ahí *contarnos* en otra historia, que no es la que leemos, sino la que sentimos o presentimos. Los versos de Owen de los que se apropia Papasquiaro para reinventarse y reinventarlos cada vez que los usaba<sup>148</sup>, así como lo hace Bolaño en su memoria, no sólo dan la entrada y el sentido a la novela que capitanea, sino que también dan la nota o la frecuencia al lector en la que recibirla e interiorizarla, esto es: *en el delirio*. Que los cadáveres aparezcan y desaparezcan en Bolaño no es una variación de la novela policial, y ni siquiera una transgresión, ya que nuestro autor lo que hace es sumergirse en ese género literario tan apreciado por él para contarnos la historia desde el adentro del crimen, como si el hueco que deja el cuerpo aniquilado fuese la mirilla por la que se asomase el narrador para observarnos desde ella y contarnos nuestra manera de perdernos o no mirar o mirar para otro lado en torno a ese hueco. De ahí que la novela se configure a partir de una polifonía de voces que dicen y no dicen, siendo el lector esas voces por las que el caso –o los casos– se tejen y se destejen. En este sentido el fragmento lo que hace es tejer lo que nosotros destejemos con frivolidad e indiferencia o afán de protagonismo. Ante el fragmento las voces se reconfiguran para estimular la tarea policial del lector distraído o entretenido. En el fragmento tampoco hay jerarquías, pues el crimen, las voces, el narrador y el narratario, el lector y el autor tienen todos el mismo protagonismo por ser monadológicamente parte del mismo juego, del mismo existir. La crítica social, el pensamiento crítico, el juicio, la observación y el sentido común cobran su verdadera importancia, contundencia, fuerza y valor en su dimensión metafísica. El

---

<sup>148</sup> Recordémoslos para tenerlos presentes en este capítulo: «Si he de vivir que sea / sin timón y en el delirio».

autor que nos mira desde el hueco del crimen centra nuestra mirada en ese hueco. El interior del caleidoscopio multicolor somos nosotros y el ojo de Dios la mirada de Bolaño, por ser la más humilde y en su infinita compasión abarcarnos a todos nosotros. El delirio poético nos lleva a esta mirada. La maldición del poeta delira en esta línea metafísica, por trazar con su recorrido fugaz, como la visión más clara del estallido de ser fronterizo, la intemperie de la polis. Maldito, porque ese delirio lo vemos desde el adentro de la polis, lo cual crea un trastorno, una distorsión, la explosión cultural plasmada o materializada en una obra: la obra maestra que acabamos admirando en algún momento de nuestra historia.

La pista de hielo en la novela representa lo que la estabilidad de la polis, o mejor, la apariencia de su estabilidad, esconde u oculta en sí misma: «[a] la altura de Mataró comencé a olvidar todos los rostros... Pero, claro, eso es un decir, *nada se olvida...*» (la cursiva es nuestra) (14). Ya al inicio de la novela se nos anuncia ese no olvido desde el cual nuestra memoria y nuestro olvido trazan su laberinto, entre lo que queremos y no queremos olvidar, cada uno de nosotros con su posibilidad de olvidar o recordar a su manera, en una configuración individual, o en cada sociedad o comunidad, en una configuración general o generalizada.

El fragmento por consiguiente rastrea en el olvido y desfigura todo laberinto, al ser contada la historia en su fragmentación desde nuestra intemperie metafísica, o la historia contada por las voces en primera persona reorientadas por la fragmentación a esa intemperie, y ya no como polis en su polis hacia un adentro concreto e interesado, donde la información dada crea su propia relación de poder con respecto al narratario o el lector. En la fragmentación se rompe esa relación de poder para abrirse de nuevo a todas las posibilidades que establezcan y creen otras relaciones, ya no en la deriva de la costumbre o lo previsible sino en el estallido imprevisible de la existencia. Ésta es la búsqueda de la tensión poética por la cual encontramos la claridad de un nuevo sentido inexpresable. Bolaño así lo hace con su obra, intentando hallar el absoluto que ofrezca todas las respuestas a todas sus preguntas. En el intento, las líneas de sus escritos muestran su estallido poético. La inspiración para tal fin está abierta a una dimensión visionaria y

metafísica de lo que se cuenta, por insignificante que el relato parezca. Lotman dice en su último trabajo *La cultura e l'esplosione* que «il processo della creazione è riprodotto come una tensione che rende traducibile l'intraducibile. Tutto il contenuto della poesia è la descrizione di un'esplosione di senso, di un passaggio attraverso il confine dell'imprevedibilità» (37)<sup>149</sup>. Aquí el lector se halla desarmado y necesita activarse como estallido existencial para aportar su parte de la historia, por verse implicado en ella como un componente más en el acto de lectura entendido éste como un acto del existir.

El dueño del camping Stella Maris habla sobre Gaspar Heredia, vigilante y escritor, y concluye de él, como dejándose inconscientemente llevar por la singular personalidad de su empleado, que «con qué valor había caminado y caminaba (¡no, corría!) hacia la oscuridad, hacia lo más alto...» (20), lo cual confiere al personaje, vislumbrado desde un afuera común, pero que deja de ser común al concentrarse en hablar afectivamente de él, para ser visionario, un carácter poético, maldito, y por ende místico. Los puntos suspensivos en esta novela apuntan al infinito. No es difícil ver en Gaspar, como otro reflejo o imagen especular del mismo espejo, a Belano y a Bolaño, o al Pepito Tequila del manifiesto infrarrealista. Hay un mundo que subyace latente en toda historia y que se reconfigura en el contar que vincula a un personaje con otro, tejiendo poco a poco la historia que compone la novela, y que poco o nada tiene que ver con una historia general o estándar de los acontecimientos acaecidos durante un periodo de tiempo o lugar geográfico concretos. En *La pista de hielo* palpitan la Guerra Civil española (23), la Tercera Guerra Mundial (32), y la *Guía del Trotamundos* (Ibídem) – tengamos presente la guía de Barcelona en “Diario de bar”–, como realidades que configuran otra realidad distinta, recordada, inventada, pero que apuntan a una realidad afectiva mucho más real que aquella dada por convención como real. Debajo de la superficie una infinitud de correspondencias van generando combinaciones que formulan sus dibujos, trazos, formas o momentos en el estado perceptivo por el que guiamos nuestra vista y en ella nuestra conciencia: «[l]a sangre... El asesinato... El miedo de la víctima... Recuerdo un poema, hace tiempo... El asesino duerme mientras la víctima lo

---

<sup>149</sup> Trabajamos con la versión italiana por tratarse de una traducción directa del ruso.

fotografía... ¿Lo leí en algún libro o lo escribí yo mismo?... Francamente, lo he olvidado, aunque creo que lo escribí yo» (33). El recuerdo, el sueño, la pesadilla, el olvido, la creación artística son canales, corrientes, conexiones que vinculan mediante visiones una dimensión con la otra dimensión, separadas por la percepción de quien mira, pero no en la dimensión en que la realidad opera o es real: «[l]os ojos negros de Gasparín en medio de la niebla mexicana, ¿por qué será que al pensar en él el paisaje adquiere contornos antediluvianos?... Enorme y lento; dentro y fuera de las miasmas...» (33-34). El poeta ve en y desde el adentro de nuestra caverna, que es nuestra intemperie metafísica. Es por ello que el poeta es visionario y el arte o en el arte se expresan o exteriorizan a nuestros ojos nuestros paisajes o pasajes o impulso vital. Nos cuenta Gaspar Heredia que «[a] veces, cuando me asomaba a las rejas del camping, de madrugada, lo veía salir de la discoteca del otro lado de la calle, borracho y solo, o con gente que no conocía, ni él tampoco a juzgar por su actitud ensimismada, por sus gestos de astronauta o de náufrago» (35). En su mirada contemplativa se halla la visión metafísica de eso que nos cuenta. Los ojos negros como soles negros nos hacen contemplar la realidad desde su adentro, donde la coordenadas varían o desvarían en su infinita variabilidad, pero con su mágica o matemática precisión, sintetizada en la imagen poética o analizada en la alegoría o metáfora afectiva.

El arte es la expresión vital o estética de la interconexión monadológica o fronteriza entre lo que concebimos que es nuestro afuera, y nuestro adentro, como un interior o exterior físicos, pero desde su dimensión metafísica: «[c]on mierda escribían en las puertas y con mierda ensuciaban el lavamanos. Mierda primero cagada y luego acarreada hacia lugares simbólicos y vistosos: el espejo, la bomba de incendio, los grifos; mierda amasada y luego pegoteada formando figuras de animales (jirafas, elefantes, el ratón Mickey), lemas futbolísticos, órganos del cuerpo (ojos, corazones, penes)» (36-37). Ese escenario es calificado como un exceso punible, pero que por su parte está haciendo ver lo que en un lugar apacible o la tentativa de arcadia que pretende ser un camping no se tiene en cuenta, o si se sabe o presta atención es por medio de la sección de sucesos en un periódico, en última instancia como espectáculo. La dimensión del crimen es a estas alturas o en estas alturas inefable, cuando las explosiones de nuestros significados

se están dando continuamente, cotidianamente. Sólo el impacto parece atraer cierta atención, sobre todo en este caso a las limpiadoras del camping, que por su parte emprenderán su propia investigación del asunto, que es a su vez un acto comunicativo para ellas incomprensible.

La percepción de las cosas marcan o establecen nuestra visión del mundo, así como nuestros actos: «[a]rriba, sobre las ramas de los árboles, entre la tembladera de hojas, las ratas del camping realizaban sus ejercicios nocturnos. (¡Ratas y no ardillas como creí la primera noche!)» (38). Entre las ramas de esos árboles el lector puede moverse por *Amberes*, esta novela, *Lds*, hasta llegar a la selva oscura de 2666. Esta visión, que se concreta en la *epojé* del entre paréntesis, nos produce un estado momentáneo de lucidez, como una breve sacudida que diese la vuelta a nuestro mundo, para mostrar el mundo. Un temblor que en su instante finito genera un vértigo infinito. Esta fijación por la percepción de las cosas o captación del fenómeno es fundamental en la voz poética o narrativa que sustenta la obra de Bolaño. Gaspar se encarga de su parte de la indagación para descubrir si dos mujeres acampadas y que parecen vagabundas son las causantes de la variación escatológica en cuanto al uso de los lavabos públicos del Estrella del Mar: «[n]o lo recuerdo. (...) Con nitidez, con extrema nitidez, sólo aparecen las risas de la vieja y los ojos planos de la joven. ¿Como si me mirara hacia dentro? Tal vez. ¿Como si les hubiera dado vacaciones, a los ojos? Tal vez, tal vez» (37). Ante el desconcierto de Gaspar con ese encuentro, se abre en Gaspar, por ese encuentro, la belleza, como en un instante que lo esperaba a él, mientras los otros, los demás, sólo podían ver y reaccionar irascibles ante los excrementos descontextualizados. Hay que estar preparados para hallar cadáveres, o evidenciar para o en nuestros ojos la materia inasible de la aniquilación, y tal vez hundidos en el desasosiego de nuestras pesadillas hallar nuestra belleza, con humildad, y con amor.

Otro de los personajes habla de su propia experiencia, de sus asuntos y amistades, «la gente que iba a beber al Cartago, la tristeza pura. (...) Creo que durante todos los años que pasé enterrado en Z había estado preparándome para encontrar el cadáver. Lo creo cuando tengo pesadillas y pienso en una escuela oscura y carente de ecos...» (47).

Los puntos suspensivos siguen trasladándonos a un infinito de las cosas. La caverna platónica, la Universidad Desconocida, la Infra del dragón, el sol negro, la melancolía o tristeza que nos prepara para vernos desde un más allá son estados metafísicos en el continuo movimiento al que nos transporta el desconsuelo y que los personajes sienten como estados de claridad para evidenciarles el horror. En ese horror nos revelamos como plenitud o nos aniquilamos. La desesperación de los personajes les provoca que se oculten en sus propios laberintos de olvido, por el pavor a enfrentarse a sí mismos. El olvido voluntario del espectáculo, el entretenimiento y el bienestar frente al canto del poeta. Pero este canto se manifiesta también en el político de turno, que en la novela recibe el nombre de Enric Rosquelles, cuando nos confía la experiencia de que

Por aquellas fechas volví a soñar con la pista de hielo. (...) El sueño empezaba en el momento en que me calzaba los patines y echaba a correr (...). Deslizándome a una velocidad de vértigo llegaba a la azotea desde donde contemplaba un ángulo del pueblo y las torres de electricidad. (...) Despertaba cuando debajo de mis pies el hielo comenzaba a derretirse a una velocidad inusitada. (...) La sensación que sentía cuando el hielo empezaba a derretirse era precisamente esa: que el Palacio Benvingut y yo mismo nos hundíamos a plomo en el infierno... (66-97).

La pista de hielo sostiene a quien por ella desea patinar ociosamente o realizar patinaje artístico, pero oculta lo que hay debajo de ella, hasta que se derrite y descubre el infierno por el que los personajes transitaban con calculada indiferencia, pero que a su modo se revela en una mística del mal: «[u]n consejo para los que empiezan: nunca se descuiden. (...) Al menos hasta hace poco había una normalidad en esto de las rivalidades políticas, después del escándalo se perdieron los modales, claro, y la naturaleza de perros rabiosos de cada uno ha salido a flote» (110-111). El orden de la polis se rige por pura convencionalidad, pues no hay nada que realmente la fundamente o sustente. Las relaciones de poder se enmascaran con situaciones de perfección social o con el socorrido sentido común, que no es tal, sino sólo una cierta armonía creada que conceda otro rostro, otra mirada a esa relación de poder que no puede cambiar, sino que se ha de mantener o potenciar, según los elementos de la jerarquía, el bien común y el provecho personal. La pista de hielo es el paisaje o laguna negra que refleja desde el fondo de la escena, desde

su fondo, las inquietudes, movimientos y actos de los personajes que rondan la novela, compuesta por sus testimonios. El crimen es sólo ese fondo que en un momento dado de la narración revela la estructura de un laberinto cuyo movimiento o acto creador era retorcerse en sí mismo más y más: «[d]e hecho eran los últimos días de sentido común. No, de hecho, eran las últimas horas...» (111). Los cadáveres empiezan a florecer en la novela (113). Un crimen nos lleva a todos los crímenes del mundo. Con el personaje Remo Morán haremos un recorrido en este sentido de Cataluña a Chile, y de allí a México, al desierto mexicano. En su afán u ocurrencia por ser detective, concluye este personaje su testimonio diciendo que «quien encuentra el cuerpo de una persona asesinada, que se prepare, pues le empezarán a llover los cadáveres...» (116). Al derretirse la pista de hielo de Z, el pueblo catalán en que se hallaba, lo que vemos es la ciudad sonoreense de Santa Teresa y el infinito del desierto, y de la frontera.

Todo viaje de ida tiene un viaje de vuelta. *La Literatura nazi en América* es ese viaje de vuelta que trata la infamia con la compasión aprendida en el viaje de ida de *Amberes*, *Monsieur Pain* y *La pista de hielo*. El amor no se traduce sólo en darlo sino también en el como darlo de quien lo recibe, pues en el viaje de vuelta nos damos cuenta de quien recibió el amor que dimos, o de si ese amor que brindamos, para quien lo recibió fue infamia. La literatura abarca todo el espectro desde su dimensión metafísica para mostrarnos esa infinita combinatoria resaltada con especial énfasis, por el desconcierto que produce, si la enfocamos desde la maldad. Bolaño se adentra en la caverna con espíritu valiente y compasivo para mostrarnos los matices y detalles invisibles de la sombra, las formas del mal y su mística, en una visión conjunta del mismo éxtasis, pero de distinta realización creativa. Alguna de estas claves podemos encontrarlas en la biografía de Juan Mendiluce Thomson. En ella se dice que en una de sus novelas «arremete contra la carencia de espiritualidad del mundo, la progresiva falta de piedad o de compasión, la incapacidad de la novela moderna (...) por comprender el dolor y por lo tanto por crear personajes» (23). En esta entrada apreciamos las líneas que definen la literatura de Bolaño, pero alumbrando en este caso otro reflejo distinto al suyo propio, como en *Amberes*, pues esta vez desemboca en una forma adinerada y de inclinaciones políticas de derechas. No por nada el epígrafe de esta novela es una reconversión del

*pánta rheî* de Heráclito realizada por Augusto Monterroso, que dice: «Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quien) veces en el mismo río». Todos pertenecemos al mismo río con nuestras distintas corrientes y sus variaciones de movimiento y velocidad, de ritmo, y en él realizamos o forzamos el uso que necesitamos. El *pánta rheî* es fórmula griega comentada con profundidad y traducida por Agustín García Calvo en su estudio *Razón común*, sobre el libro de Heráclito, pasaje nº 63 (184-189), que dice: «En unos mismos ríos entramos y no entramos, estamos y no estamos» (186). Esta versión cambia el tópico y se abre a nuevas interpretaciones. Lo importante en Heráclito es que somos y no somos al mismo tiempo, en una visión esencial del ser, la cual conjuga perfectamente con las vidas que pueblan *La Literatura nazi en América*, con aquello que exhiben y esconden sus personajes, pero que al final se muestra en su afán, inclinación, gusto o producción literarios, y hemos de afirmar que también se relaciona perfectamente con la metáfora de la pista de hielo analizada antes, pues existe y no existe al mismo tiempo, según quien conozca de la construcción del complejo que la contiene, pero que sin embargo todo en ella es, todo en ella, la vida y la muerte, el instante fugaz que es la belleza<sup>150</sup>, reluce o sale finalmente a relucir. Una obra de Juan Mendiluce Thomsom se llama curiosamente «*Luminosa Oscuridad*, novela sobre el orden y el desorden, la justicia y la injusticia, Dios y el vacío» (24), lo cual nos acerca mucho a la interpretación de *La pista de hielo*.

Sus biografías ficticias están salpicadas de la suya misma, la del propio Bolaño, y ésta es la gran inteligencia que destila su voz narrativa, que narra desde la frontera, la frontera metafísica, haciendo de su voz una voz fronteriza. En ese caso es de una gran riqueza y sensibilidad artística la entrada de Luz Mendiluce Thomson. Se enamorará de Claudia, que le expresará la imposibilidad de estar juntas, entre otras cosas, «[p]orque yo soy trotskista y tú eres una facha de mierda» (31). Estas salidas realistas nos sacan de la

---

<sup>150</sup> Expresado por el propio Bolaño en el texto “Preliminar. Autorretrato”, que da inicio al volumen *Entre paréntesis*. Sus palabras fueron: «En *La pista de hielo* (1993), hablo de la belleza, que dura poco y cuyo final suele ser desastroso» (19).



armonía idealista en que el lector puede hallar afinidades, como en sus reacciones ante los planes que le propone Luz Mendiluce y que provocan en ella «una hilaridad desprovista de crueldad, acaso una hilaridad teñida de tristeza» (32). El olvido se cierne sobre estos personajes como con cualquier otro, y en esa fragilidad, que suma todas las demás fragilidades, pasiones, aspiraciones y sueños, por retorcidos que estos sean, nos reconocemos. Otro capítulo de esta obra se llama precisamente “Los héroes móviles o la fragilidad de los espejos”, tan en consonancia, por lo demás, con *Lds*.

La voz narrativa, crítica y biográfica, es significativamente intemporal, puesto que las vidas de los escritores de que habla sobrepasan la época en que el libro se escribe. Este juego con las fechas que se incrementará sobremanera en *Amuleto* proyectan un pensamiento, el nazi, en un pasado, en un presente y en un futuro, sacando así al lector de su temporalidad y por tanto de sus límites que son sus limitaciones. Por ejemplo, la biografía de Gustavo Borda, de la parte “Visión, Ciencia-Ficción”, data su nacimiento en Guatemala, 1954, y su muerte en Los Ángeles, 2016, cuando sabemos que la novela es de 1996. Bolaño con su discurso nos proporciona una dimensión amplia por la que mirar, y no encorsetada por pensamientos ya asentados, sean estos cuales sean. Esta visión metafísica es la que nos permite observarnos en nuestra dimensión física o como dimensión física con toda su magia, inteligencia y fantástica ironía.

Otra parte de la novela se llama “Magos, Mercenarios, Miserables”. En ella la voz narrativa muestra su habilidad firme y elegante contención al pasar por el horror, no con la intención de no perder detalle, sino con el esfuerzo de iluminar todos los matices que componen ese horror, y que tanto recuerda al estilo inteligente de J. Rodolfo Wilcock en *La sinagoga de los iconoclastas*. De Amado Couto dirá el narrador o biógrafo que «escribió un libro de cuentos que ninguna editorial aceptó. El libro se perdió» (117). Notamos cómo nos vamos acercando a la vida de Ramírez Hoffman, el Carlos Wieder de *Estrella distante*. Este autor brasileño, Amado Couto, basa su vida en la obsesiva relación de amor-odio que se crea con otro escritor brasileño, éste de reconocido talento en la novela policíaca, llamado Rubem Fonseca. La serie de novelas que escribirá para dar respuesta a tan descarado distanciamiento por parte de Fonseca irán *in crescendo* en

incomprensibilidad y en la curiosa presencia acumulativa e invasiva de esqueletos: «en su tercera novela, *La Mudita*, las principales ciudades de Brasil eran como esqueletos enormes, y también los pueblos eran como esqueletos pequeños, esqueletos infantiles, y a veces hasta las palabras se habían metamorfoseado en huesos. Y ya no escribió más» (119). Esta metáfora de los esqueletos y los huesos en la expresión literaria de Couto es muy interesante, pues todo el paisaje de sus obras cambia para ser un basto cementerio, un territorio a recorrer como un campo o un desierto de estructuras óseas, batallando y combatiendo, riéndose de tanto hueso que materializa la manera en que se consume y aniquila él mismo en su absurdo existencial.

Ésta es una novela de las metamorfosis conscientes e inconscientes que viven y sufren sus autores, como el esbozo de una mitología del siglo XX que ya asentó Wilcock con su obra *La sinagoga de los iconoclastas*. La galería de personajes anónimos trasciende a la calidad de mito, por reflejar con una dimensión amplia y definida los conflictos internos y representativos de nuestro siglo XX. El más conseguido y con el que nuestra razón se reformula es el de Ramírez Hoffman, el Infame. Bolaño se sitúa en esa tensión de la memoria que es vulnerable por el olvido o su facilidad de ser transformada. La historia es manipulable; el olvido, nuestra triste condena o destino o salvación. La vida es el conocimiento que lucha contra ese olvido y se manifiesta como luz apolínea. La muerte es la indiferencia y el olvido en vida que es desconocimiento o mal conocimiento del mundo o lejanía y lontananza de nuestra imagen en espejos que no miramos; espejos como los que nos ofrece Wilcock o *La literatura nazi en América*. Libertad sin asideros, pues; turbia y caníbal luz dionisiaca.

La última entrada de *Literatura nazi...*<sup>151</sup> será el inicio de una nueva historia que recuenta la vida de “Ramírez Hoffman, el Infame” como Carlos Wieder. La voz narrativa cambia de un estilo rápido y acumulativo en el contar, al dejarse influir por un tono periodístico, a otro detenido y elegíaco en *Estrella distante*, al plasmarse con un tono poético. Ambos estilos, debido a distintas necesidades narrativas, se aprecian

---

<sup>151</sup> Abreviamos de este modo el título completo de la obra *La literatura nazi en América*.

diáfananamente al releer lo acaecido a las hermanas Venegas en *Literatura nazi...* (182-183), y a las hermanas Garmendia en *Estrella distante* (32-33). Entre una y otra narraciones hay una recomposición, que vendría a darse en el modo de contar muchas historias que son una sola historia. La cuarta parte de 2666 es un ejemplo magistral de contar nuevamente lo mismo, como un acto inagotable del decir, en cuya repetición, por ser repetición ética y afectiva, esto es, metafísica, trasciende e invoca la plenitud de nuestro ser fronterizo ante el vacío inabarcable, imbatible e intranscendente del vacío.

Nos encontramos en el Chile donde empiezan a abundar las desapariciones de personas después del golpe de estado comandado por Pinochet en el 73. Se nos narra la historia combativa y luchadora del poeta Juan Cherniakovski, abocada desde el principio a perderse y desvanecerse en la Historia, pero no por ello a dejarse llevar por esa corriente o deriva (183). Tal actitud es la misma que veremos en Arturo Belano retando en la parte central de *Lds* a un duelo al crítico Echevarne, y viviendo enfermo al límite de sus posibilidades, siendo ese límite, en África. Entre una obra y otra, en el acto creativo de Bolaño, más que una explosión o fractalización en sus trabajos o inventiva, conceptos de la crítica erudita que dan buena cuenta de su labor interior, lo que pensamos realiza nuestro autor es un despliegue metafísico de sus personajes, aventuras, casos o ideas, que van iluminando nuestro mundo en el abismo como el abismo. El despliegue es fundamental en él porque con ese movimiento sutil nos abre narración a narración, composición a composición, abriendo nuestros ojos, desplegando nuestra percepción del mundo, con sus historias y voces múltiples, metafísicamente en la intemperie para contemplarnos como esa intemperie que somos y que siempre hemos sido. Y este sentir y hacer son puramente metafísicos. Para la historia de Juan Stein, el Juan Cherniacovski de *Literatura nazi...*, Bolaño hace uso de todo el capítulo 4 de *Estrella distante*. La vida de Stein no es mejor ni peor, más o menos completa, pues se puede seguir leyendo lo que aparece de ella en una obra u otra, aunque en esta segunda ocasión cobra una dimensión mucho mayor y obliga al lector a penetrar en ella mucho más, desplegando los vericuetos ocultos y sendas extravagantes de Stein, así como del mismo lector. Igualmente sucederá con el personaje Emilio Stevens, Ramírez Hoffman, Alberto Ruiz-Tagle, Carlos Wieder... que de un capítulo en *Literatura nazi...* pasará a ser desplegado como un

diorama terrorífico, un holograma vacío que iluminase nuestra mística del mal, en toda una novela como es *Estrella distante*, que más que una, son varias novelas en una.

El espectro que en ella contemplamos, desde la voz narrativa hasta Carlos Wieder, son fogonazos de lucidez o ínfimas visiones como en la alucinación de una pesadilla o el reflejo de esa pesadilla que nos desvela y despierta, y en la que de algún modo nos reconocemos, y, precisamente por eso, nos insta a abrir bien los ojos, dando ese paso hacia atrás, con el fin de que la visión, al ser mayor, más amplia, dejándonos ver y contemplarnos en toda nuestra dimensión fronteriza, no sea absorbida por una visión menor de nosotros mismos, pero de igual potencia, como si un sol menguado se tragase al sol que realmente somos, la intensificación arrasase con toda intensidad, concediéndonos por tanto el sol negro o Infra del dragón la visión de ambos soles, y la oscuridad del abismo, la de todo el universo, al observar el mismo paisaje desde la melancolía más desapercibida y humilde, y por consiguiente más intensa. De ahí que en esta novela lleguemos a captar la estrella distante, no porque se halle lejos de nosotros, sino porque en nosotros crea una mínima distancia, que es toda la distancia, una luz distinta de nosotros mismos, como si fuésemos otro mundo mejor y distinto, ese mundo u orden que nos empecinamos a imponer, excluyendo, y que en sí es toda la aniquilación.

Al reescribir se abren las palabras, que siguen diciendo aunque pensásemos que ya habían dicho lo que tenían que decir. La reescritura en Bolaño es una escritura que se abre a todas sus posibilidades y nos lo ofrece todo. Lo fácil hubiese sido no escribir ni *Estrella distante* ni *Amuleto*, pues ya se había contado mucho en sus primeras versiones, y sin embargo debemos agradecer el que se hayan vuelto a contar esas historias, por todo lo que nos ofrecen, que es muchísimo, las novelas *Amuleto* y *Estrella distante*. La repetición no nos empobrece sino que nos abre la visión y a la visión, como quien profundiza en el abismo, en la noche oscura, en la caverna o en el Infra del dragón. Un movimiento éste que nos hace trascender como éxtasis y no abandona al texto que somos en un estatismo inamovible y fijo, como un hecho o ser acabado e intocable. Para este caso, la nota introductoria de la novela de Cortázar, *62 / Modelo para armar*, como la que encontramos en *Estrella distante*, es clarificadora de esta idea sobre la repetición y

el despliegue. En el primer párrafo alude a las combinaciones mágicas que transgreden el orden lógico de las cosas. En el segundo, refiriéndose la capítulo 62 de *Rayuela*, introduce los significativos conceptos para el movimiento del que hablamos de «agresión, regresión y progresión» (7). El curso de las cosas no entran siempre en nuestra lógica del mundo; de ahí la transgresión que concebimos como tal en nuestro mundo cotidiano, que no así en el mundo del relato, siendo además esa transgresión una de sus principales aportaciones en nuestra lectura y percepción del mundo, por abrirnos a ese otro orden, en ese otro orden de cosas en que verdaderamente somos. Aquello que se muestra en la narración lo hace durante el curso de la narración. Es por eso que la repetición en el escritor no es gratuita, sino que es precisamente fundamental. La literatura es metafísica. Repetir las mismas historias, las mismas obsesiones es por ello mostrarlas. La insistencia en tan ardua labor, la paciencia en permanecer en una misma línea que brinde coherencia, y la fe existencial necesaria para tal fin hacen del escritor un fenomenólogo: se evidencia así el escritor como un metafísico. Sobre «[e]l subtítulo «Modelo para armar»» (Ibídem), nos advierte Cortázar en el tercer y último párrafo de la nota inicial que comentamos que es «en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la *apertura* a una *combinatoria* es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su *montaje* personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer» (la cursiva es nuestra) (Ibídem). En ese otro orden de cosas al que apunta esta novela de Cortázar es aquel del que surge o aparece un “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges, o una *Rayuela* o *Libro de Manuel* suyos. En esa recreación fantástica se generan las repeticiones progresivas y trascendentes, de un orden a otro orden, en la obra de Bolaño. Las conexiones de la lectura no se realizan en la lectura, sino en el afuera de la lectura, durante la misma, ampliando y desplegando en su transgresión nuestra percepción del mundo, pero desde ese afuera que es nuestra intemperie metafísica, que en nuestra polis no podemos decir, pero que en ella se muestra, transformándola, edificándola, pues somos la plenitud siendo el ser fronterizo.

Para Lotman habría dos estados en movimiento que se complementan y entretienen y por los cuales se va creando nuestra cultura. Explica el semiótico de la escuela de Tartu

que «la continuità è una prevedibilità compresa. Il suo contrario è l'imprevedibilità, il cambiamento realizzato nelle modalità dell'esplosione» (*La cultura e l'esplosione*, 17). En lo previsible de la escritura, continuando con las ideas que analizamos, aparece o en sí contiene lo imprevisible de la reescritura que se manifiesta por y durante su repetición; de ahí que Bolaño exprese en la nota inicial de *Estrella distante* la vitalidad de Pierre Menard, y no se quede en una mera cita o referencia decorativa, en la nueva historia que parte de una anterior, «no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión *en sí misma*» (la cursiva es nuestra) (11). Que la explosión sea *en sí misma* nos hace entender el despliegue que supondrá la reescritura de un texto ya escrito, lo cual resulta ser un proceso particular al mismo tiempo que universal. Lotman define la explosión «come la nascita di una nuova creatura vivente o una qualunque altra trasformazione creativa della struttura della vita» (20). La primera consecuencia de esta explosión es la identificación intrínseca, el encuentro, la fusión entre Bolaño y Belano como narrador de historias, con la que Bolaño se sumerge y transforma en ficción, no para alejarse del mundo, sino con el fin de entrar metafísicamente en nuestra realidad y acercárnosla perceptiva, visionaria y afectivamente. En *Literatura nazi...* sí que es identificado el narrador como Bolaño (186), mientras que en *Estrella distante* el narrador está presente en todo momento, si bien ante la abundancia de nombres propios, el suyo desaparece, pues se integra en todos ellos, produciéndose de este modo la metamorfosis literaria, esto es metafísica, de Bolaño *en* Belano.

En *Estrella distante* es el personaje de la Gorda Posadas el que capta algo del verdadero fondo de Ruiz-Tagle (Wieder) (22). El reflejo de la luz del sol en la luna es en ocasiones el mejor modo de contemplar, comprender y ver el sol. El carácter melancólico de Martita (la Gorda) refleja otra luz en aquello que mira, percibiendo desde otro fondo la vivencia que capta con una inteligencia y una sensibilidad oblicuas, ya que «sufría porque pesaba más de ochenta kilos y porque contemplaba el espectáculo, el espectáculo del sexo y de la sangre, también el del amor, desde una platea sin salida al escenario, incomunicada, blindada» (49), nos dice entre paréntesis la voz narrativa. Comprobamos de esta manera cómo siempre el entre paréntesis en Bolaño tiene un carácter de *epojé* o suspensión del juicio con respecto al fenómeno que narra. El narrador cuenta la historia

del día en que la Gorda fue al apartamento de Alberto Ruiz-Tagle. «La casa estaba vacía» (48), fue su primera impresión. La voz narrativa nos transmite el temor profundo que sintió en ese momento, haciéndonos ver el espacio y al propietario de dicho lugar de otra manera, desde otros fondos. Durante la lectura del episodio accedemos a la visión metafísica de la escena. El trastorno viene dado por el temblor que produce el contraste entre lo que ven nuestros ojos y lo que sentimos. La visión aparece al contar una situación aparentemente anecdótica desde lo que hemos sentido, que es lo afectivo o bien metafísico, y por tanto lo realmente visto. «Alberto parecía una serpiente. No: parecía un faraón egipcio. Sólo se sonrió y siguió mirándome aunque por momentos tuve la impresión de que se movía por el apartamento vacío. ¿Pero cómo se podía mover si estaba quieto?» (49). La ensoñación del personaje de la Gorda es la ensoñación de la voz narrativa, del lector y de Wieder. En lo más íntimo somos también el otro, en lo que hacemos y en lo que no hacemos, en lo que uno hace y el otro impide, en lo que uno ve y el otro no, realizando en ambos, aunque uno se halle muy lejos del otro, el acto que nos crea o el que al mismo nivel nos aniquila. El sueño de Belano es la pesadilla en la que vivimos. El barco que uno hunde es el mismo que el otro ha dejado que se hunda, no porque lo haya querido así, sino por no haber sabido ser o actuado para ser la intensidad creativa de la intensificación aniquiladora. Toda la obra de Bolaño es esa o trata de ser esa intensidad creativa ante la imparable intensificación aniquiladora del mundo.

Wieder tiene todos los elementos de la vida como esencia: intensificación, rito, romanticismo, mito, misticismo..., lo cual dota de un trasfondo, un sentido, un significado y una forma a su acto aniquilador. Ésta es la maestría de Bolaño a la hora de asomarse al abismo y ver, verse reflejado en el mal. En *Estrella distante*, nuestro autor se enfrenta al mal absoluto, explora y bucea por el «planeta de los monstruos» (138), desvelándolo, esto es, trazando toda su historia materializada o figurada en Wieder, desde lo físico hasta lo metafísico para volver de nuevo a lo físico. El mal va más allá, como sucede con nuestro mejor yo. En el mal nos reflejamos y el mal se refleja en nosotros. Este choque especular abre, destapa y descubre la experiencia metafísica del mal como la frontera de la redención aniquiladora y distante o del amor creador y cercano.

En otro momento de la novela se nos da a conocer otro personaje de lo más peculiar, de nombre Graham Greenwood. En los recovecos de *Estrella distante* nos topamos con este tipo de caracteres excéntricos, como también lo será más adelante Raoul Delorme (138 y ss.), que seguirán la línea de *Literatura nazi...*, completando con *La sinagoga de los iconoclastas* nuestra mitología del siglo XX y el rostro de nuestro siglo XXI. Graham Greenwood tiene una particular visión del mal, que define como «una «explosión del azar»» (110). En esa explosión, sin embargo, se está imponiendo, como veíamos con la intensificación pura, otro orden, que se nos presenta o manifiesta como casual, pero porque no entraba en lo esperado, sino que irrumpe como lo inesperado, originando a partir de ahí otro orden, que pretende ser aquel que se impone, pero que no acaba de serlo, si bien el acto aniquilador ha generado su marca, su huella, su hueco. El azar que observa Greenwood es por consiguiente un orden de órdenes que se traza mediante su particular mística del mal. Greenwood «[e]xplicaba las muertes de los inocentes (todo aquello que nuestra mente se negaba a aceptar) como el lenguaje de ese azar liberado» (110). Wieder se halla ubicado en la intemperie, pero la ruptura que provoca en la causalidad de la polis no es edificante, sino aniquiladora. El azar en este sentido no recrea, reconstruye y revitaliza los fundamentos de la polis incluyéndola – jugamos con la polis–, sino que los elimina excluyéndola desde su impulso poético o voluntad de poder para ser él su fundamento. La polis queda así absorbida por el poeta que la mira con su sombra para su sombra, o desde el doble fondo de su mirada, colándose la polis por el espacio que se genera entre esa doble mirada; de ahí *wieder*, pues en el volver a ver, lo que se ve desaparece. En la espinosa búsqueda de Carlos Wieder, el narrador da con una obra de Ibacache, personaje que será el protagonista de *Nocturno de Chile*<sup>152</sup>. Para escribir el capítulo sobre el joven poeta piloto, conseguirá

---

<sup>152</sup> Relaciona ambas novelas María Luisa Fischer como juego de espejos (153), en su estudio “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, en *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 145-162. Para la misma correspondencia, en esta ocasión vinculada a la violencia y el mal (44), el doble (45) y lo abyecto (49), consultar el ensayo de María José Bruña Bragado,



hablar con él y sentirá cómo la «voz al otro lado del hilo telefónico sonaba como la lluvia, como la intemperie» (114). La plenitud de Wieder es el vacío del ser fronterizo. Siendo el ser fronterizo la plenitud, el vacío de la frontera se siente y expresa plenamente, en el estallido del siendo. En esa plenitud se ubica Wieder como intemperie metafísica, forzando, por su parte, levemente esa intemperie para que exprese su metafísica. Somos intemperie metafísica, también Wieder, no la metafísica de nuestra intemperie. El ser en este caso no se estructura extáticamente, sino que lo hace estáticamente, siendo ser, siendo ese ser, como Argos dentro de su ojo, que son cien ojos mirándose por dentro, mirándose hacia dentro, como la habitación que prepara Wieder con las fotografías de sus torturas, y ya no ser siendo, como el ojo de Polifemo desde atrás, desde el fondo del abismo. Wieder, desde lo alto, desde el cielo, proyecta sus miradas y plasma en el mundo la distancia existente entre una mirada y otra mirada, como una miríada de huecos creadores de oquedad en su visión metafísica, a través de su mística del mal, del éxtasis estático que es el instante aniquilador pronunciado por sus actos.

---

“El poeta-detective-asesino, personaje recurrente y *alter ego* en la narrativa de Roberto Bolaño”, incluido en *Roberto Bolaño. Estrella cercana*, 2012, pp. 41-55. Igualmente en la línea del doble, el texto de Celina Manzoni, “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”, en *La escritura como tauromaquia*, 2002, pp. 39-50. Una profundización mucho mayor en el tema del doble en Bolaño la encontramos en “¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, de Jeremías Gamboa Cárdenas, artículo recogido en *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 211-236. Del mismo volumen de ensayos, resulta muy interesante en este sentido las observaciones realizadas por Valeria de los Ríos, en su estudio “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”, sobre «el juego de poder: ser observador y observado» (244), pp. 237-258. Profundiza convenientemente en este juego de poder en sendas novelas Carmen Mora, en “Los espacios del horror en Roberto Bolaño”, estudio aparecido en *La experiencia del abismo*, 2011, pp. 183-196. Esta relación de poder desemboca en el sacrificio, como analiza provechosamente Ainhoa Vázquez Mejías en su estudio “Ritual del bello crimen. Violencia femicida en *Estrella distante*”, componente del volumen *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 2010, pp. 297-326.

Hacia el final de la novela el narrador realizará sus últimas reflexiones sobre Wieder. El encuentro a una razonable distancia se produce en un bar y su finalidad es sencillamente la de reconocerlo, para que el detective Abel Romero lleve a buen puerto su cometido de matarlo. Esta escena es la oportunidad que tiene el narrador de contemplarlo por última vez, y ese momento contemplativo e íntimo nos recuerda a la imagen monadológica recurrente en Bolaño del asesino fotografiado por su víctima. Carlos Wieder se sienta «junto al ventanal» (152), como abarcando desde su sitio todo el paisaje que no ve, pues las vistas parecen borradas por la atmósfera de la escena o la actitud ensimismada del personaje. Su ventana no es como el dibujo al final de *Lds*, que simboliza un incesante *a través de*, ni como una puerta donde acabar pereciendo en el umbral de su Ley, al igual que sucede en el cuento Kafka, puesto que la ley que impone es a la vez una ley a la que nunca accederá, pero por la que habrá dejado hasta ese umbral un inmenso territorio aniquilado. El narrador, al contemplarlo, no puede evitar el ver y verse por sus ojos. El siamés o el doble se fusionan. Ser su doble o su siamés o sosia es como ser su apósito o un bulto con su propia conciencia pegado al estómago o a la espalda de Wieder: «[p]or un instante (en el que me sentí desfallecer) me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés, el libro que acababa de abrir» (Ibidem), como se mira el abismo. Esta cercanía física, por todo lo que hay de común entre ellos como historia –chilenos, poetas, las Garmendia...–, revela en ese instante de nuevo el infinito metafísico que distancia a uno del otro. El narrador por eso nos transmite su terror y vértigo durante el rato en que se desarrolla su acto de reconocimiento en el más completo silencio. Wieder mira el mar tras el ventanal y el narrador contempla el vacío tras Wieder. Cada uno con su libro. El del narrador es de Bruno Schulz y en ese momento adquiere «por un instante una dimensión monstruosa, casi insoportable» (Ibidem). Las letras del libro se convierten en ojos que lo observan, en los ojos del estático Argos, que es Wieder, o del dinámico argonauta, que es él. El lector puede ver así la parte de atrás del acto monadológico que se está efectuando en ese momento de la lectura de Wieder, la del narrador, y la nuestra, y contemplar al través de los ojos de cada uno, a través de nuestros ojos, como una escalada infinita que es una

infinita caída, el impávido vacío. La visión, en su instante de éxtasis, nos la cuenta así la voz narrativa

*Sentí* que los apagados ojos de Wieder me estaban escrutando y al mismo tiempo, en las páginas que *daba* vueltas (tal vez demasiado aprisa), los escarabajos que antes eran las letras se convertían en ojos, en los ojos de Bruno Schulz, y se abrían y se cerraban una y otra vez, unos ojos claros como el cielo, brillantes como el lomo del mar, que se abrían y parpadeaban, una y otra vez, en medio de la oscuridad total. *No*, total no, en medio de una oscuridad lechosa, como en el interior de una nube negra (la cursiva es nuestra) (Ibídem).

En lo afectivo y mediante lo afectivo, indicado por el *sentí*, nos adentramos en nuestra visión metafísica del mundo desde la intemperie siendo intemperie. De ahí la nitidez absoluta y la clara lucidez del enajenado, que nos enajena en ese dar vueltas mientras lo demás parece detenido. El contraste de movimientos genera la transformación metafísica de las cosas y es entonces cuando las cosas cobran su vida o alcanzamos a contemplar y a comprender esa vida que en las cosas se muestra. La negación abrupta después del punto y seguido nos sacude el juicio y despierta de la ensoñación para contemplar otra visión que se muestra en el ensueño. La oscuridad no es total, sino que se ve y contempla el tipo de oscuridad, su textura y forma. La mística ve la mística del mal, desde el atrás que es el fondo del abismo. La razón así despierta hacia su afuera y dice para decir el mundo, percibiendo lo imperceptible, lo inasible, lo inefable. El mundo en la poesía se muestra, siendo en la poesía el modo por el cual Bolaño metafísico construye sus metáforas continuadas o metáforas afectivas que acaban conformando toda su obra en un solo símbolo alegórico o alegoría simbólica, en la cifra que nosotros ciframos, y Bolaño ve, de 2666.

La siguiente observación sobre Wieder por parte del personaje-narrador es la de ser un tipo duro, remitiéndonos a la novela de Norman Miller *Los tipos duros no bailan*, cuya lectura será tan fundamental para Bolaño, como comentaremos en su momento. La observación vuelve a convertirse en contemplación, lo objetivo-externo en subjetivo-interno, lo físico en metafísico, para decirnos que la dureza de Wieder era «[u]na dureza triste e irremediable» (153), como la de los latinoamericanos, frente a aquella de los

Europeos y norteamericanos. Entonces se produce la visión, la razón hacia el afuera, para captar en un instante el fenómeno, como capta Rosa Amalfitano el vacío en el cambio de mirada de Charly Cruz, y decir en ese instante que «Wieder (el Wieder al que había amado al menos una de las hermanas Garmendia) no parecía triste y allí radicaba precisamente la tristeza infinita» (Ibídem). La tristeza es un instante, momento o periodo indefinido de plenitud que nos impulsa en su retención hacia la felicidad existencial del ser, hacia la alegría de sentir, que es una alegría absoluta, una felicidad metafísica, en el incesante paso o pasar del existir, siguiendo a Spinoza, en el siendo. La tristeza que no se siente es simplemente un vacío, un vacío absoluto que es en sí la tristeza infinita, pues no apunta ni impulsa ni se conecta ni corresponde a nada, salvo a la distancia, siendo Wieder en la distancia misma, que separa el existir de la vida y el mundo. En esa distancia imperceptible se cuele de hecho la vida y el mundo, los cuales, en su vacío, quedan aniquilados como mundo y vida. La tristeza no se siente por tanto, siendo sin embargo ese no sentir la infinita tristeza que es no sentir la tristeza, el vacío que nos aleja como a un infinito sin finitud de no parecer tristes, y por consiguiente dejando de ser el paso a nada, para ser en sí sólo nuestro ser, siendo nuestro ser. «Parecía dueño de sí mismo. Y a su manera y dentro de su ley, cualquiera que fuera, era más dueño de sí mismo que todos los que estábamos en aquel bar silencioso. Era más dueño de sí mismo que muchos de los que caminaban en ese momento junto a la playa o trabajaban, invisibles, preparando la inminente temporada turística» (Ibídem). La soledad de su ley en este caso no lo universaliza monadológicamente sino que lo particulariza aniquilando monadológicamente toda universalización. Su parte es lo universal para sí mismo. Belano y Lima, Tinajero y Archiboldi son justo lo contrario a Wieder, en cuanto a proyección monadológica, ya que en *Lds* y *2666* la parte que vivimos, o leemos, nos traslada al todo que somos, si bien metafísicamente son lo mismo, en cuanto a mónadas de un mismo ser fronterizo y un mismo navegar en la intemperie como intemperie.

María Luisa Fischer compara en su estudio “La memoria de las historias...” al personaje ficticio Carlos Wieder con el poeta-aviador real Raúl Zurita. Ella considera que «[t]enemos a un asesino que, en vez de unir la literatura a la vida, como preconizan Zurita y la vanguardia en general, la une a la muerte» (*Bolaño salvaje*, 153). Este vínculo

con la muerte nos lleva a una mística del mal, con la que Wieder se expresa. Pero aquí la muerte es entendida como aniquilación, no como transformación de nada, pues el fin es meramente estético, terriblemente estético, sin ningún tipo de vinculación ética, sólo, en tal caso, conexión consigo mismo, lo cual es equivalente a engullir o ser engullidos por la *boca negra* de Wieder. Las torturas en el sótano son las fotografías pegadas hasta en el techo del supuesto primer piso de la casa existencial, siguiendo la metáfora de Kierkegaard (*La enfermedad mortal*, 65). El primer piso al que supuestamente subimos al elevarnos en la escala social se nos revela con Wieder como nuestro verdadero sótano. Y esto es la esencia del horror y el terror, la bondad del horror y el terror que Wieder generosa y cuidadosamente nos ofrece, para orgullo de su padre, pero que en cambio produce en nosotros una angustia y una náusea vacuas, pues nos dejan en el vacío y nuestro orden más preciso se evidencia como nuestro absurdo más incomprensible. La reacción exterior a la exposición fotográfica de Wieder produce por consiguiente una reacción inesperada, cuyo temblor íntimo trata de ser escondido y disimulado. Así es como la soledad de Wieder se manifiesta infinita, y, su mirada, como el bien que refleja la mística del mal. Para Wieder empero no hay mal, sino que en él sólo existen las bondades de su eficacia y su precisión, que es su arte: un arte que profundiza en su propio vacío, expresándolo, expresándonos. De ahí la visión que comentábamos de Belano materializada en el barco de su sueño con Wieder. María José Bruña Bragado lo expresará en su ensayo “El poeta-detective-asesino...” afirmando que «[l]a violencia y el mal echan un pulso, pues, con la belleza, y Bolaño queda al borde de la náusea» (*Roberto Bolaño. Estrella cercana*, 44). Tengamos en cuenta que Bolaño en su angustia consigue trascender en Belano y no hundirse o caer en la deriva de su situación individual o acontecimientos de su historia personal; de ahí que su vida trascienda en escritura y su melancolía se transforme en melancolía activa, como bases de un vitalismo visionario, que es precisamente lo que caracteriza su obra. Valeria de los Ríos observa en su artículo “Mapas y fotografías...” que en Wieder los fragmentos tienden a separarse (*Bolaño salvaje*, 244-255), cuando en *Tres* analizábamos la tendencia completamente contraria. La mirada panóptica de Wieder se dispersa, deshumaniza y cosifica mientras que la mirada abismal y abismada de Belano une.

«¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?» (9), reza el epígrafe de Faulkner que nos introduce con fuerza o nos saca violentamente de la novela *Estrella distante*. Esa pregunta atrae en sí y para sí multitud de sentidos, y despliega y lanza de sí innumerables sentidos. Por un lado centra su atención en la caída de la estrella, que, por su caer, atrae la mirada de todos, e incluso la seduce y arrastra consigo. Por otro lado la cuestión desplaza su foco a la mirada que no ve a la estrella caer, como si afirmase lo que pregunta, y por tanto alude a la percepción del mundo que permanece en la oscuridad de la noche o el olvido del cielo. Eso es el apartar la mirada. No mirar la caída de la estrella es no ver el crimen, al victimario o el lento ocaso del criminal. Jeremías Gamboa Cárdenas estima en “¿Siameses o dobles?...” el acto de Wieder como un acto vanguardista al extremo, ejecutando el crimen como arte (*Bolaño salvaje*, 218). Pero en este estudio dicha consigna es entendida literalmente, lo cual pensamos sobrepasa los límites del arte, no en las teorías que baraja el ensayo de Gamboa, sino en el mismo acto de Wieder que contemplamos fuera de Wieder, para ser sólo crimen. Es muy interesante la reflexión que realiza Gamboa Cárdenas desde los postulados de Peter Brüger para interpretar el arte de Wieder (219); si bien defendemos que Wieder no independiza la parte hasta el punto de ser el receptor solo quien llene de contenido esa obra, sino que más bien al contrario Wieder lo que hace es desmembrar la parte para aniquilarla, y, aniquilándola, aniquilar el todo. No hay obra, sino que sólo hay horror como estética vaciada o vacío, vacío tal cual, en el arte. Wieder no trasciende o crea, sino que trascendiendo en su creación, vivenciando una mística del mal o basándose en ella, sencillamente aniquila; y eso es la obra, que no hay obra, sino sólo crimen, que recibimos como tal, aunque él lo exponga y muestre desde la mayor y más absoluta generosidad del poeta o lo poético, como también sucedía, desde otra vertiente, con el sueño utópico, la quimera y la juventud de Roberto Bolaño. Y éste es el gran acierto de Bolaño: el haber sabido expresar el mal absoluto en la misma línea de su mayor y más apreciado bien, o haber contemplado, comprendido y dicho el vacío del ser fronterizo desde la plenitud del ser fronterizo; y es que, si no era así, no hubiese conseguido entenderse ni a sí mismo, ni al otro, ni a lo otro. Tengamos en cuenta que en *Literatura nazi...*, cuando escribe por ejemplo sobre

O'Bannon, los ingredientes que nos encontramos son reconocibles en el propio Bolaño, verbigracia cuando dice de su gran poema que es «un texto apocalíptico que nos traslada por diversos escenarios históricos o del alma humana» (140), lo cual nos remite a su manera a *Lds y 2666*; y que un libro suyo se llama «*La Senda de los Bravos*» (141), título especular de *La senda de los elefantes*. Del siguiente escritor, Murchison, dirá que su autor favorito es también «Mark Twain» (152). Recordemos asimismo lo que señalábamos de Juan Mendiluce Thomson, el cual «arremete contra la carencia de espiritualidad del mundo, la progresiva falta de piedad o de compasión, la incapacidad de la novela moderna (...) *por comprender el dolor y por lo tanto por crear personajes*» (la cursiva es nuestra) (23). Bolaño da su dimensión a la infamia para expresar la infamia<sup>153</sup>.

Compartimos con Gamboa Cárdenas su visión de Wieder como cifra vacía o más bien, precisa él, *significante vacío*. Su apropiado análisis crítico de *Estrella distante* le hace reaccionar a la propuesta de ubicar la obra de Bolaño dentro de la novela posmoderna. Gamboa Cárdenas afirma que «[s]i los personajes de *Estrella distante* se construyen como elementos afiliados a la generación mediante un juego de espejos y dobles en el que referirse a uno es referirse a los demás, Wieder es construido como una especie de *significante vacío* a través de la relación de los géneros discursivos puestos en juego» (*Bolaño salvaje*, 227-228). Defendemos que vaciar la materia es su visión metafísica del mundo como ser fronterizo, lo cual implica directamente al texto y a su entera tipología. Desde otro punto de vista estudia este mismo tema de la visión creadora Ainhoa Vásquez Mejías, en “Ritual del bello crimen...”. Afirma que «[l]as Garmendia, al ser *elementos activos*, son vistas como *portadoras del mal*; sin embargo, al ser asesinadas, se convierten en sagradas y benéficas, por cuanto despiertan en él la fecundidad intelectual que siempre había requerido. La influencia maléfica de las hermanas se metamorfosea mediante el femicidio ritual beneficiando a Carlos Wieder»

---

<sup>153</sup> Así lo hará por su parte Javier Cercas para abarcar de un modo novedosamente diferente, inclusivo y no excluyente, la Guerra Civil española y su proyección a nuestro presente en *Soldados de Salamina*.

(la cursiva es del texto) (*Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 311). Valoramos la relación de Wieder con el sacrificio desde fuera de Wieder, por lo que tiene de sagrado, rito y búsqueda de un nuevo orden, luz o restablecimiento del orden, iluminando una mística del mal suya. El crimen en Wieder materializa la lejanía desde la que mira el mundo, haciéndonos caer en su estrella distante, en la lejanía o la distancia que nos separa de su estrella, como si él nos diera luz, aniquilándonos. Bolaño con su obra nos lanza al abismo y en nuestra caída, que es un salto en el mismo impulso, nos iluminamos, como la ventana de *Lds* que se desvanece, siendo nosotros en medio del abismo los que damos luz al abismo, siendo por tanto el abismo, como la plenitud de nuestro ser. El ser fronterizo es siendo intemperie metafísica, desde la cual abiertamente se crea como polis y por consiguiente crea la polis. Wieder como polis crea su intemperie dentro de la polis como otra polis. Desde nuestro punto de vista podemos juzgar su acto como sacrificial; sin embargo, desde el punto de vista de Wieder no hay tal sacrificio, sólo ejecución en su mística, salto, luz, pulsión de muerte, deseo, voluntad, voluntad de poder, y es esa ejecución de su acto la que cobra su dimensión, la dimensión de Wieder, que podría en ella verse como un sacrificio, salvo que su dimensión es el vacío, siendo por tanto su orden buscado, expresado, impuesto y exhibido mera aniquilación. Su luz no ilumina el abismo mostrando como fulgencia nuestra plenitud, sino que en su aparecer nos muestra en el abismo como vacío, o como el vacío de la caída. Wieder nos traga como vacío. De ahí la distancia entre la polis y su polis que se cifra como estrella distante en nuestra noche o intemperie. El orden de nuestra lectura del mundo lo establecemos desde el afuera, desde la intemperie metafísica, no desde su afuera. Wieder proyecta su realidad en la realidad sin ir a esa realidad, sino absorbiéndola y haciéndola su realidad, que no es tal realidad sino la realidad de una distancia, que es lo que se evidencia, realiza y materializa, por tanto, anulándola, esto es, aniquilándola. En este sentido todos somos Wieder, en cuanto Wieder representa o formula el vacío del ser fronterizo que somos todos nosotros. Se trata del mismo éxtasis, puesto que Wieder es asimismo intemperie metafísica; y aquí tenemos de nuevo el sueño del barco. El ser se lanza extáticamente



hacia el afuera para estructurarse<sup>154</sup>, creándose y, en sí, por sí y para sí, creando. El ser fronterizo se lanza *fronterizamente* al vacío como plenitud o como vacío, siendo en sí, y al mismo tiempo, esa plenitud y ese vacío. Belano y Wieder se encuentran en el mismo barco. Sólo que Wieder navega para hundirlo. En este caso el ser se lanza extáticamente hacia el afuera para desestructurarse, destruyéndose y, en sí, por sí y para sí, aniquilando. Y esa es su estructuración basada en su mística del mal, la cual puede darse asimismo en nuestros actos cotidianos, evidenciando eso que le hace libre en el arrebató, pulsión de muerte o voluntad de poder, condicionando todo lo demás, haciendo del mundo, y del ser, su libertad, que no nuestra libertad o la libertad.

Una explosión a la plenitud del ser fronterizo, no al vacío, la sentiremos en el paso de un estado mayor a uno menor, que es el dado de *Lds* al episodio de Auxilio Lacouture en la parte central, pasando de ese estado menor a uno mayor, que es el realizado en la escritura de la novela *Amuleto*. La narradora se mueve por el impulso del viaje en la intemperie que la lleva de Montevideo al México D.F., impulso que tiene que ver con la locura y la trascendencia. Simbólicamente Auxilio es la visión –Montevideo–del o en el abismo –México–, la cual se concentrará o materializará en el florero que será objeto contemplativo de su obsesión. De él dirá que «si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar» (17). Esta reflexión la lleva a preguntarse: «¿saben los poetas lo que se agazapa en la boca sin fondo de sus floreros? ¿Y si lo saben por qué no los destrozan, por qué no asumen ellos mismos esta responsabilidad?» (Ibídem). El compromiso ético es el que nos hace trascender como intemperie metafísica. Si rompemos el florero de *El Idiota*

---

<sup>154</sup> En esta línea seguimos a Heidegger en *El ser y el Tiempo*. La reflexión sobre el no-ser para este caso es fundamental (310); si bien, para el punto al que aludimos, Heidegger dice: «[l]os éxtasis no son simplemente arrebatos hacia... Antes bien, es inherente al éxtasis un “adónde” del arrebató» (394); y también: «[e]l mundo ha de ser abierto ya extáticamente, para que puedan hacer frente desde dentro de él entes» (395). Tenemos pues aniquilación, estructuración e intemperie metafísicas en Heidegger, según nuestra reflexión sobre el ser fronterizo.

aparece 2666, que es precisamente lo que ocurre en la explosión existencial de *Lds* que se despliega en *Amuleto*.

Otra transformación o continuidad metafórica y visionaria es la que encontramos en la nube que se capta y siente en *Estrella distante* (152), que en *Amuleto* todo lo pulveriza y que se halla en todo instalada (21): esa constante dinámica que no conserva nada porque todo lo pulveriza. En una mística del mal «[l]a noche oscura del alma avanza por las calles del DF barriéndolo todo. Ya apenas se escuchan canciones, aquí, en donde antes era todo una canción. La nube de polvo lo pulveriza todo. Primero a los poetas, luego los amores, y luego, cuando parece que está saciada y que se pierde, la nube vuelve y se instala en lo más alto de tu ciudad o de tu mente y te dice con gestos misteriosos que no piensa moverse» (21). Matar al poeta poéticamente desencadena la aniquilación insaciable del canto que nos hace soñar y crearnos en ese sueño, para generar en ese mismo sueño la pesadilla inamovible de un orden o combinación imperantes. Auxilio nos saca a la intemperie para contemplar ese orden de cosas desde afuera; de ahí que su relato sea intemporal y maleable<sup>155</sup>, precisamente para darnos más opciones. De hecho todas las opciones. Ella confiesa al salir de un bar que «[y]o era la que veía el pasado y las que ven el pasado nunca pagan. También veía el futuro y éstas sí que pagan un precio elevado, en ocasiones el precio es la vida o la cordura, y para mí que en esas noches

---

<sup>155</sup> De las referencias realizadas por la crítica sobre *Amuleto*, destacamos los estudios de Celina Manzoni, “Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en *Amuleto*”, pp. 33-51, y de María Martha Gigena, “La negra boca de un florero: metáfora y memoria en *Amuleto*”, pp. 17-31, ambos recogidos en *La fugitiva contemporaneidad*, 2003. El primero se centrará en el concepto de intemperie; el segundo es un buen análisis de la intemporalidad que caracteriza la voz de Auxilio. Myrna Solotorevsky continúa con estos conceptos, que enfoca en el despliegue, con su artículo “*Amuleto*, de Roberto Bolaño: expansión de un hipotexto”, pp. 175-200, en *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 2010. En esta línea, Celina Manzoni con “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*”, pp. 175-184, en *La escritura como tauromaquia*, 2002. Lo mismo como microtexto lo comentará Jaime Concha por medio de la disyunción en el estilo de Bolaño, con su texto “Geometrías de Bolaño: observaciones sobre *Amuleto*”, capítulo IX de su libro *Leer a contraluz*, 2011.

olvidadas yo estaba pagando sin que nadie se diera cuenta las rondas de todos» (59). En la lucha contra el olvido, en el amor, Auxilio socorre dando luz a lo que irremisiblemente tiende a olvidarse. En este sentido Cesárea Tinajero es la luz al fondo del abismo, en medio de todo olvido. Lacouture es también el presente, pues en su sensibilidad o locura nos dice que «[l]a cotidianidad es una transparencia inmóvil que dura sólo unos segundos» (90). *Amuleto* nos abre a 2666 al mismo tiempo que nos salva, pues Auxilio nos transmite cómo ser abismo en el afecto. Al ser en el abismo sentimos plenamente y descubrimos en ese sentir la compasión y la vida. «Pensé: yo soy el *recuerdo*» (la cursiva es nuestra) (146), dice hacia el final de la novela. Ella recuerda donde los demás olvidan, pues ella recuerda en el olvido. De ahí la naturaleza intemporal de su voz narrativa. Lacouture se lanza en auxilio del recuerdo para no olvidar el canto que es nuestro amuleto, el que nos hace seres vivos en contraposición al olvido que nos hace seres muertos en vida, como profecía en ciernes o como cementerio del mundo. “La parte de los crímenes” de 2666 es el espejo de nuestro olvido.

El arranque visionario de Auxilio al final de *Amuleto* lo hallamos en la obra de Nietzsche *Así habló Zaratustra*, donde en “El niño del espejo” dice el mago filósofo:

¡He perdido a mis amigos; me ha llegado la hora de buscar a los que he perdido! (...) ¿No estoy transformado? ¿No vino a mí la bienaventuranza como un viento tempestuoso? (...) Mi impaciente amor se desborda en ríos que bajan hacia levante y hacia poniente. ¡Desde *silenciosas montañas y tempestades de dolor* *desciende mi alma con estruendo a los valles!* (...) Me he convertido todo yo en una boca, y en estruendo de arroyo que cae de elevados peñascos: quiero despeñar mis palabras a los valles.

»¡Y lo haré aunque el río de mi amor se precipite en lo infranqueable! ¡Cómo no va a acabar encontrando tal río el camino hacia el mar! (la cursiva es nuestra) (132).

Las bases bíblicas de este discurso están bien identificadas y anotadas por su traductor, Andrés Sánchez Pascual. El mar del final relacionémoslo con el analizado en “Diario de bar” y *Amberes*. La fuerza de la oratoria y el *estruendo* nos remite, como

comprobaremos más adelante, al poema de Milton de *El Paraíso perdido*. Esta capacidad y potencia visionarias es la que con maestría asimila del romanticismo Bolaño.

Al final de la novela *Auxilio* sufre un colapso, un ataque de ansiedad, o epiléptico como ocurre al príncipe Myshkin, que hace metafóricamente se quiebre el jarrón y todas las pesadillas del mundo se expandan y desplieguen en una visión. El enfermo anónimo y problemático por fuera conseguirá dar un sentido absoluto a lo irremediable por dentro, como una triste pero eterna rosa de Paracelso, siguiendo el cuento de Borges<sup>156</sup>. *Auxilio* nos cuenta que

Lo único que pude hacer fue ponerme de pie, temblorosa, y *escuchar hasta el último suspiro su canto*, escuchar siempre su canto, porque *aunque a ellos se los tragó el abismo el canto siguió en el aire del valle*, en la neblina del valle que al atardecer subía hacia los faldeos y hacia los riscos.

»Así pues los muchachos fantasmas *cruzarón el valle y se despeñaron en el abismo*. Un tránsito breve. Y su canto fantasma o el eco de su *canto fantasma*, que es *como decir el eco de la nada*, *siguió marchando al mismo paso* que ellos, que era el paso del valor y de la generosidad, en mis oídos. *Una canción apenas audible*, un canto de guerra y de amor (...)

»Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos *sacrificados*, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.

»Y ese canto es nuestro *amuleto*. (la cursiva es nuestra) (153-154).

---

<sup>156</sup> Nos referimos nuevamente al cuento “La rosa de Paracelso” de su última colección publicada con el nombre de *La memoria de Shakespeare*. En relación con esta obra, tenemos asimismo el artículo de Bolaño recogido en el volumen *Entre paréntesis* con el título de “Borges y Paracelso” (174). Ambos textos expresan en sí una metafísica: «Paracelso arguye que nada de lo que existe puede ser destruido» (175), escribe Bolaño; «[t]e digo que la rosa es eterna y que sólo su apariencia puede cambiar» (Ibidem), cita Bolaño del cuento de Borges. Ambos textos en sí expresan la metafísica: «[e]l camino es la Piedra. El punto de partida es la Piedra. Si no entiendes estas palabras, no has empezado aún a entender. Cada paso que darás es la meta» (174), cita a Borges Bolaño.

Lacouture atiende al canto que se desprende de la sombra que forman todos los poetas. Detrás del detective está el poeta. Detrás de todos nosotros está el poeta. Ella sí que ve el sacrificio, no Wieder, que en su volver a ver entre la máscara y sus ojos lejanos devora todos los sentidos para imponer o expresar el suyo: su escrúpulo. La voz de Auxilio apunta empero a un orden que el poeta intuye, e incluye en su canto o como canto. Ese sentido inasible, imperceptible e inefable, Auxilio Lacouture con su voz lo materializa como *nuestro amuleto*. El amuleto materializa el canto no como símbolo, sino como la alegoría que nos transmite su movimiento metafísico en la frecuencia afectiva del valor y el amor. Auxilio nos salva como intemperie metafísica donde monadológicamente somos todos uno, el Uno-Bien, el todo, la plenitud de nuestro ser fronterizo y ya no el vacío mínimo, la ínfima distancia en que dista Wieder de sí mismo, del otro y de lo otro, y que, en ese imperceptible escrúpulo, es todo el vacío.

La duda del escéptico nos lanza al vacío del no saber y nos enciende o activa como incesante búsqueda. El escrúpulo es la duda del recelo o el saber que genera un vacío, pues nos aparta de una realidad y nos hace desconfiar, anulando eso que pensamos sabemos, suponemos, inquieta y perturba. El mismo sentir es fronterizo. El temor nos da todo el sentido o nos quita todo el sentido. Y sin embargo el que nos lo quite irónicamente nos lo está dando. El escrúpulo es eficaz. El escrupuloso ejecuta con precisión. Es algo concreto que lo hacemos palpable. Auxilio en su escepticismo acoge y ampara en su no saber y no ser nadie a todos los poetas sin excepción. Wieder en su escrúpulo aniquila a las Garmendia, y a la tía de las Garmendia, y a todo lo demás. El escrúpulo es la piedrecita –*scrupulus* es el diminutivo de *scrupus* ‘piedra’– que incomoda nuestro paso y que nos quitamos para continuar nuestro camino. “La parte de los crímenes” es las ciento de piedras en nuestro paso que cambian nuestro modo de andar y nuestro camino.

El capítulo XLVII del *Doktor Faustus*, el último de la novela antes de cerrar con el epílogo, se desarrollará como lo hace la escena de la exhibición fotográfica de Wieder, en el capítulo 6 de *Estrella distante*. La exposición del mal con la muestra fotográfica de presos políticos torturados hasta la muerte durante el régimen pinochetista provoca una

angustia general, o en lo general, siguiendo la terminología de Kierkegaard, al lanzarnos o arrojarnos violentamente al fondo del horror, al centro de la mayor y más intensa oscuridad, que se traduce como vacío, el cual se manifiesta o presencia en la confusión inquietante que hace abandonar la sala a los asistentes de la fiesta conmemorativa del aviador poeta, o como auténtica compasión, pues aunque los invitados al anhelado encuentro del compositor alemán en la novela de Thomas Mann huyen desconcertados e indispuestos, los amigos que permanecen al lado de Adrian Leverkühn se reencuentran a sí mismos con amor y valentía, esto es, con afecto y comprensión.

Hallamos este acto de lucidez y cercanía en las palabras de Serenus Zeitblom al describirnos desde su interior –el de Serenus, el de Adrian y el de la composición– la cantata sinfónica *Lamento de Fausto*, que trata de ser la contra-novena sinfonía de Beethoven, y hacer de la anábasis de la alegría la catábasis de la tristeza, para hallar tal vez en ella, en su fondo, la verdadera alegría, la flor en el mal o la plenitud del ser fronterizo. Termina el capítulo XLVI interpretando Serenus que

En este final se encuentran, para mí, los más extremados acentos de la tristeza, la expresión más patética del desespero (...). [E]se oscuro poema sinfónico llega al final sin dejar lugar a nada que signifique consuelo, reconciliación, transfiguración. Pero, ¿y si la expresión –la expresión como lamento– que es propia de la estructura total de la obra no fuera otra cosa que una paradoja artística, la trasposición al arte de la paradoja religiosa según la cual en las últimas profundidades de la perdición reside, aunque sólo sea como un ligerísimo soplo, un germen de esperanza? Sería esto entonces *la esperanza más allá de la desesperación, la transcendencia del desconsuelo* –no la negación de la esperanza, sino el milagro más alto que la fe. Escuchad el final (...) el único sobregado de un violoncelo, la última palabra, la última, flotante, resonancia (...). Después nada –silencio y noche–. *Pero la nota ya muerta, cuyas vibraciones, sólo para el alma perceptibles*, quedan como prendidas en el silencio, y *lo que era el acorde final de la tristeza* dejó de serlo, cambió su significación y *es ahora una luz en la noche*. (la cursiva es nuestra) (680-681).

Es claro el trasfondo kierkegaardiano en estas palabras, pues se trata de no temer la desesperación sino de acogerla como nuestro mayor bien, aunque se perciba como lo insoportable. La tristeza no debe eliminarnos cuando lo que debemos es renacer en ella y gracias a ella. Tras la oscuridad de la caverna, lanzados al fondo de la caverna,

percibimos una luz. La vibración sólo perceptible para el alma es el canto de nuestro amuleto, que precisamente por ser esa vibración nuestro canto es nuestro amuleto o luz en la noche.

Otro final acorde con ese canto es el de la obra de Kafka, “Josefina la cantora o El pueblo de los ratones”<sup>157</sup>. En este caso el narrador percibe lo que sucede desde fuera, que es el adentro de la polis. Kafka crea así una ambigüedad especial e inquietante, puesto que él escribe desde la intemperie. De ahí la peculiar tensión y asfixiante presión de sus relatos, como *El proceso* o *El castillo*, al escribir sus historias en el extremo del borde, dándole casi la vuelta a la polis, pero sólo para concebir y sentir el peso de la polis. En este sentido el narrador nos transmite las dudas o escrúpulos que la actitud de Josefina les provoca, con un toque de frialdad que le hace contener firmes sus pasiones, y contarnos que

¿Cómo pudo obtener ese poder, si tan mal conoce esos corazones? Se oculta y no canta; pero el pueblo, tranquilo, sin decepción visible, señorial, una masa en perfecto equilibrio (...) sigue su camino.

»Pero el camino de Josefina *declina*. Pronto llegará el momento en que su último chillido suene y se apague para siempre. Ella es apenas un pequeño episodio en la eterna historia de nuestro pueblo, y este pueblo superará su pérdida. Para nosotros no será fácil; ¿cómo haremos para reunirnos en completo silencio? En realidad, ¿no eran nuestras reuniones también silenciosas cuando estaba Josefina? ¿Era, después de todo, su *chillido* notoriamente más fuerte y más vivo que lo que será en el *recuerdo*? ¿Era acaso en vida de Josefina algo más que un mero recuerdo? ¿No habrá sido quizá porque en algún sentido era *inmortal*, que la sabiduría del pueblo apreció tanto el canto de Josefina?

»Quizá nosotros no perdamos demasiado, después de todo; mientras tanto, Josefina, libre ya de los afanes terrenos, que, según ella, están, sin embargo, destinados a los elegidos, se aleja jubilosamente, *en medio de la multitud innumerable de los héroes de nuestro pueblo*, para entrar muy pronto, como todos sus hermanos, ya que desdeñamos la historia, *en la exaltada redención del olvido*. (la cursiva es nuestra) (206-207).

---

<sup>157</sup> Relato que forma parte del volumen traducido por J. Rodolfo Wilcock publicado con el título *La condena*, pp. 187-207.

El camino *particular* de Josefina declina como el valle cuya inclinación desemboca en el abismo sin fondo. Nuestro canto se percibe como el chillido que parecía decirles algo más, cuando a la par el recuerdo no deja de alejarse en una normalidad ordenada. Ante ese desvío que también avistaba Auxilio, el camino o caminar firmes de la masa *general*<sup>158</sup>, representada por el narrador de “El pueblo de los ratones”. El chillido o canto que se percibe desde el adentro que es el verdadero afuera o intemperie metafísica, se siente sin embargo como algo más que su mero recuerdo. La redención del olvido no es sólo escapar o liberarse de la historia como una espesa y dinámica deriva en formación, teniendo en cuenta, en su caso adecuado, la filosofía hegeliana al respecto, sino que sobre todo lo que consigue es trascender en la noche y trascender la noche.

En los tres finales la imprescindible presencia de Kierkegaard es incuestionable. Este sentido existencial lo asimila Bolaño y lo reformula y proyecta con fuerza y pasión, valor y visión, amor y compasión, generacionales y absolutos, en y con su obra. La caída al abismo deja una resonancia en el alma, que es una vibración metafísica, la cual en el recuerdo, e incluso más allá del recuerdo, en el olvido, adquiere su verdadera dimensión traducida y materializada en literatura, o explosión cultural, siguiendo a Lotman, que es el visible estallido del ser y la visión de ese ser.

Los cuentos que conforman la colección de *Llamadas telefónicas* se distribuyen en tres partes, la homónima que da título al libro, “Detectives” y “Vida de Anne Moore”. Las tres partes evidencian la distancia, los fantasmas y la cercanía afectivos respectivamente. Establecer el contacto es un esfuerzo existencial para no ser en el vacío de las circunstancias. El volumen significativamente lo abre “Sensini” y lo cierra “Vida

---

<sup>158</sup> Seguimos de nuevo aquí con la terminología de Kierkegaard de lo general y lo particular en *Temor y Temblor*.



de Anne Moore<sup>159</sup>. La tentativa de Bolaño es la de poner rostros y nombres a los fantasmas que provocan sus pesadillas en la noche o como noche. De ahí la importancia del detective que es poeta o el poeta que es detective, aunque el detective en esencia es poeta, pues de este modo universaliza la búsqueda que fundamenta el compromiso ético que con su estética le hace y nos hace trascender esa noche. El sueño, como nuestra fe existencial, impulsa nuestra búsqueda, mientras la pesadilla devora la realización de ese sueño o hará que la realización de ese sueño se transforme en nuestra pesadilla. La impaciencia, la impotencia y la frustración de saber que no hay remedio para lo sucedido hacen que nuestra búsqueda se intensifique o sea sólo intensificación, siendo así nuestros esfuerzos y labor una pesadilla, pero que también, en esa misma intensificación, es la angustia que nos abre al ensueño, esto es a la intemperie metafísica en que podemos apreciar el canto de *Amuleto*. En esta angustia se expresa la literatura, la vida, la ironía, el humor, el amor a la vida y a contar esa vida. Los cuentos de *Llamadas telefónicas* es la búsqueda de ese amor, que se queda en la distancia o consigue cierta cercanía. De la desolación y la orfandad de toda una generación, Bolaño busca y expresa su canto, como la resonancia que nos hace percibir el abismo en el vacío, pero con toda su plenitud.

«¿Quién puede comprender mi terror mejor que usted?», nos increpa con Chéjov en el epígrafe de esta colección. Los cuentos irán transmitiendo ese terror. Bolaño se propone que escuchemos en su obra las voces que no se oyen, pues las apagan las circunstancias históricas y el general olvido. Son pues las voces marginadas, anónimas y olvidadas las que escucharemos en estas historias y desde las que vislumbraremos el mundo con su punto de vista; de ahí que abunden los nombres propios, o estos se

---

<sup>159</sup> Quien ha realizado un acercamiento particular a la cuentística de Bolaño es Chris Andrews, por ejemplo en ““Algo va a pasar”: los cuentos de Roberto Bolaño”, incluido en *Una literatura infinita*, 2005, pp. 33-40. Un análisis provechoso de “Vida de Anne Moore” del mismo crítico, en “La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño”, reunido en *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 53-71. Encontramos un comentario específico del cuento “Sensini” en ““Sensini”. Juego de intertextualidades”, de Diana Isabel Hernández Juárez, ubicado en *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 2010, pp. 165-174.

simplifiquen a meras letras o signos, para captar más la atención en el no saber, o en su anonimato, como títulos o protagonistas de los relatos. “Joanna Silvestri” es un reencuentro con un personaje de *Estrella distante* (134 y ss.), para ver el mundo en constante creación de donde procede, desde sus ojos. Su apellido nos hace intuirnos en la intemperie. “Vida de Anne Moore” es importante porque transmite la intemperie en las vidas perdidas, dinámicas y sin sujeción que componen el relato. El punto de partida es la localidad de Great Falls, que nos introduce directamente en el arrebató o la violencia de *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë. Su primer recuerdo o impacto de verdad con la realidad del mundo se cuenta al inicio como arranque de la historia. Anne sale a pasear con su hermana Susan y el novio de ella, Fred. Éste las lleva en su coche a su casa, pero no llegan a entrar. Aparca, y ella, desde «el asiento de atrás, aunque en una ocasión, una sola, la niña que era entonces Anne capturó el fulgor de los ojos de Fred, que la observó brevemente por el espejo retrovisor» (176). La situación de fondo de ciertos malentendidos durante ese día es que Fred había matado hacía días a sus padres. La realidad se trastoca. Esa experiencia dejará en Anne un dolor o un vacío inexpresables. Este fulgor nos llevará directamente a la visión momentánea que tendrá Rosa Amalfitano frente al cambio de mirada instantáneo que hará Charly Cruz durante el diálogo con su padre. Bolaño va a la caza del fenómeno obra tras obra ampliando y desplegando su mundo de ficción, para que en esa ficción se despliegue y amplíe metafísicamente nuestro mundo real y fugaz, «como abrir los ojos dentro de la caverna más grande de la tierra» (195).

#### 4.3.4.3- Siglo XXI: trascendencia literaria y las rutas de lo nuevo.

Abrimos el nuevo siglo con la novela *Nocturno de Chile*, cuya progresión nos impulsa más hacia el adentro de la noche total que sentíamos en *Estrella distante*. En esta ocasión nos situamos en un monólogo delirante y poético al pronunciarse o escribirse en la tensión más aguda, en la *inmediatez* de su ser ante la muerte: «[a]hora me muero, *pero* tengo muchas cosas que decir *todavía*» (la cursiva es nuestra) (11). El discurso confesional se formará entero en ese *pero* adversativo y asimétrico que concentra en sí

toda la insatisfacción de una vida que pretende salvarse en su último instante, en la tensión del adverbio de tiempo *todavía*, que no en el *durante*. La tormenta que se formaba en la nube de *Estrella distante* y se paseaba pulverizando por *Amuleto* estalla en las postrimerías de *Nocturno de Chile* con el mismo final que en la novela de Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, «pero a lo bestia» (*Amuleto*, 149). Esta frecuencia dionisiaca y bestial nos hace contemplar a Apolo mientras que la frecuencia apolínea y ordenada oculta a Dionisos. La visión de Auxilio en *Nocturno de Chile* es la tormenta, que en su estallido alumbra de pleno sentido al lector en su desubicación, temblor y sacudida en los significados de la historia y su acaecer. La tormenta final nos saca de Chile para ver Chile. El epígrafe que nos da el sentido de la obra esta vez es de Chesterton, que increpa al lector con el simpático imperativo «[q]uítense la peluca» (9). Bolaño se ha ido quitando y arrancando sus mascarar en su obsesión por mirarse y *mirarnos* al espejo. La alucinación o ataque de Auxilio contrasta fuertemente con el alucinado Ibacache, pues la voz de *Nocturno de Chile* no sabe si se coloca o quita o se le desprenden las mascarar acumuladas durante toda su vida al final de la misma. Recordemos en el caso de Auxilio que ella salía de un lado del espejo y la inmensa sombra de poetas marchaba de la otra cara del espejo (*Amuleto*, 152). Durante la visión Auxilio se desenmascara y desenmascara en la dinámica reveladora del ser fronterizo y no ocultadora y simuladora –laberíntica– del mismo. Bolaño nos mira directamente a la cara para vislumbrarse y vislumbrarnos metafísicamente. Bolaño no se sitúa sobre Ibacache sino que se ubica *en* Ibacache, y en su trasfondo percibimos su ética y no la pretensión de ser dioses que nos anula y aniquila. En el discurso de Ibacache nos introducimos en nuestra metafísica y su aventura o labor con Pinochet la vivimos como el agrimensor que trabaja para y en *El castillo* de Kafka. De hecho la pareja Odeim-Oido (*Nocturno de Chile*, 74 y ss.) nos recuerda a los extrañísimos hermanos que residen en ese castillo del conde Westwest (*El castillo*, 22 y ss.).

Fernando Moreno estudia la novela desde los presupuestos del doble y la duplicación tanto en el macrotexto como en el microtexto de la narración, en su artículo

“Rara avis: *Nocturno de Chile*”, del volumen de ensayos *La memoria de la dictadura*<sup>160</sup>. Pensamos que con Chesterton lo que Bolaño pretende es *sacar* de Chile a Chile; de ahí que los dos elementos, Chile y Chesterton, confluyan en la novela como novela, es decir, en la historia novelada mediante la dimensión abierta y exogámica de la novela, donde se desarrollan, según el análisis de Moreno, «las características de un discurso que juega permanentemente con la dualidad, el desdoblamiento, la anfibología; un discurso de luz y sombra, un claro oscuro que repite, reitera, yuxtapone, simplifica, amplía, se multiplica; *un discurso que recurre a la hipérbole y al oxímoron*» (la cursiva es nuestra) (160). Ya analizábamos la manera en que el oxímoron hace trascender la forma desde un contenido que apunta, y se formula ahí donde apunta semánticamente, más allá de un significado racional; la hipérbole, en su énfasis, la transforma. Ésta sería la doble cara de la explosión que veíamos con Lotman. Para el microtexto Moreno se centra en las duplicaciones de estructuras sintácticas y en la conjunción *o*, «para expresar alternativas, elección, indiferencia o desconocimiento» (163). Otro tanto, en la misma línea estilística, aportan los análisis de Myrna Solotorevsky con su propuesta del *espesor escritural*, y en los comentarios de Jaime Concha que veíamos con *Amuleto* indicando ciertas geometrías de estilo. La conclusión a la que llega Moreno sobre el tejido de Bolaño es la de llenar un vacío de *rara avis* como *rara avis*. La voz de Ibacache se llena de una «intensa y constante ironía» (170). Defendemos que la marisma interior de Ibacache se cuenta y escribe desde la fosa abisal de Bolaño. Adonde llega Bolaño con su literatura es el inicio de la literatura, pues la literatura es metafísica.

Son a día de hoy numerosos los textos que se han escrito sobre *Nocturno de Chile*, como una novela incómoda de ubicar o una voz narrativa difícil de abarcar. No por azar

---

<sup>160</sup> La mitad de este libro está dedicado monográficamente a la novela *Nocturno de Chile*. Destacamos en la siguiente nota los que complementan las ideas que analizamos. Éste de Moreno, pp. 159-170.

muchos de ellos se han basado en la melancolía para comentar la obra y llegar a ella<sup>161</sup>. El estado o dimensión atrabiliarios nos permite vislumbrar, y, en ese vislumbrar,

---

<sup>161</sup> Fernando Moreno traza en otro estudio, “Sombras... y algo más. Notas en torno a *Nocturno de Chile*”, ubicado en *Una literatura infinita*, 2005, pp. 199-210, un recorrido convincente por la sombra del doble, o proyectada y planeada por el doble, que se configura y desarrolla desde *Literatura nazi...*, pasando por *Estrella distante*, hasta llegar a *Nocturno de Chile* y su apoteósico y abiertamente escatológico final. Para una aproximación específica al sentido de lo abyecto, María José Bruña Bragado en “El poeta-detective-asesino, personaje recurrente y *alter ego* en la narrativa de Roberto Bolaño”, *Roberto Bolaño. Estrella cercana*, 2012 (48 y ss.). Quien realiza un acercamiento a la melancolía como estado interior de la voz narrativa es Dino Plaza, con su artículo “La melancolía: textualización del horror en *Nocturno de Chile*”, en *La memoria de la dictadura*, 2006, pp. 91-96. En el mismo volumen, Ricardo Cuadros analiza la atmósfera densa e inquietante del narrador, en su artículo “Lo siniestro en el aire”, pp. 85-90. Un adentramiento a la melancolía manejada por Plaza lo lleva a cabo Carmen de Mora en “Los espacios del horror en Roberto Bolaño”, *La experiencia del abismo*, 2011, pp. 183-196. Consideramos muy acertados en Carmen de Mora su acercamiento al tema y profundización en la obra, tomando como ingredientes el artículo de Bolaño “Tiziano retrata a un hombre enfermo” (*Entre paréntesis*, 219) (190), y a la alegoría de la caverna de Platón (191, nota a pie de página 19). La melancolía, esta vez como estado exterior de un lugar como Chile y su historia o memoria histórica, es tratada por Paula Aguilar en “Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)”, *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 127-143. Para un conocimiento comparativo, o *tránsitos*, dice él, entre el personaje real, José Miguel Ibáñez Langlois, y su trasunto literario, Sebastián Urrutia Lacroix (Hache Ibacache), nos resulta imprescindible la lectura del artículo de Mario Boero Vargas, “El factor teológico-clerical...”, en *Revista Studium fasc. 1*, 2013, pp. 21-56. En una línea similar, Álvaro Bisama, “Todos somos monstruos”, en *Territorios en fuga*, 2003, pp. 79-94. En el mismo volumen aparece el texto de Alejandro Zambra, “Una novela pendiente”, pp. 255-260, que comenta al personaje Ibacache-Langlois también como una *rara avis*. Un comentario general y completo de la novela lo encontramos en Angelo Morino, “Sudamericani perduti nel mondo”, ubicado en la parte final de la versión italiana de *Notturmo cileno*, 2003, pp. 147-166. Recomendamos tener asimismo en cuenta el análisis y la interpretación de Franklin Rodríguez de *Nocturno de Chile* en *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*, 2015 (149 y ss.).

contemplar, el laberinto que configuramos monadológicamente, siendo cada uno de nosotros un muro de hormigón de ese laberinto, desde la llanura en que lo formamos o intemperie metafísica que somos. La luz negra de la melancolía activa<sup>162</sup> nos deja ver nuestras luces resplandecientes y opacas de nuestra intensificación. Los espacios de la locura en Bolaño nos aportan esta perspectiva, como con el personaje de Norberto en *Estrella distante* (36 y ss.) o del poeta de Mondragón en “La parte de Amalfitano” en 2666 (221 y ss.). El sol negro es la intensidad de la intensificación del sol, su despliegue, el paso hacia atrás visionario del más allá ante el paso hacia adelante concentrado en ir y ser más allá. Ibacache en las puertas de la muerte ubica su discurso, su voz, en el borde de ambos soles o pasos, contemplando el laberinto con sus vericuetos desde la intemperie, pero siendo aún ese laberinto. De ahí que la lectura de *Nocturno de Chile* nos traslade a tantos lugares diferentes de un mismo contexto histórico determinado, en su acaecer exterior e interior, objetivo y subjetivo, y transmitirnos en todo momento una lucidez incómoda y en todos sus sentidos inquietante, por su terrible e implacable conciencia, e inconsciencia, de tener que suceder. Aquí la voz narrativa se pierde y desespera en su agonía, o mientras agoniza, entre el destino histórico y su papel como actor de ese destino.

Es de este modo como también nos adentramos en el grupo de trece cuentos de la colección *Putas asesinas*<sup>163</sup>, donde el destino y el azar se fusionan en la vivencia de una situación incomprensible y terroríficamente lúcida, como en el cuento homónimo que da título al libro. En esta entrega de cuentos destaca en su mayoría un aumento en la narración del estado contemplativo de las cosas, donde el acercamiento al mundo se hace más intenso y la distancia, que analizábamos en sus inicios con la enfermedad Lisa, pasa

---

<sup>162</sup> Un estudio específico sobre la melancolía que no hunde sino que fortalece en Bolaño lo encontramos en el ensayo de Carlos Franz, “Una tristeza insoportable”. Ocho hipótesis sobre la melan-coholé de B”, contenido en *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 103-115.

<sup>163</sup> Una primera referencia crítica a este libro de cuentos la tenemos en Mihály Dés, “Putas asesinas”, *La escritura como tauromaquia*, 2002, pp. 197-200.

a un segundo plano o fondo acechante. Esta apreciación perceptiva en la narración lo vemos con claridad en “Gómez Palacio”, “Vagabundo en Francia y Bélgica”, “Fotos”; aunque en esa línea contemplativa se hallan todos los cuentos del volumen. La ciencia ficción permite a Bolaño viajar en la realidad o hacer el viaje infinito de la realidad, extendiendo nuestras coordenadas espacio-temporales a la intemperie metafísica en que se formulan, como apreciamos, por ejemplo, en el cuento “Prefiguración de Lalo Cura”.

Los ingredientes que desvelan a Bolaño metafísico los seguimos encontrando en estas narraciones breves. Verbigracia en “El retorno” el narrador nos cuenta la experiencia crucial de estar muerto, como haciéndonos ver y entender el fenómeno de la muerte, que «[e]s como si de repente cogieras unas gafas con otra graduación, (...) el mundo real se *mueve* un poquito (...), la distancia que te separa de un objeto determinado cambia imperceptiblemente, y ese cambio uno lo percibe como un abismo, y el abismo contribuye a tu mareo pero tampoco importa» (la cursiva es del texto) (131). En “Dentista” se establece una relación interesantísima entre el estado melancólico de uno de los personajes y la alegoría de la caverna de Platón, representada en un tercer personaje cuyo apellido es Cavernas. Dice el narrador que «[l]a melancolía de mi amigo, por otra parte, iba en aumento. A las doce de la noche empezó a despotricar contra Cavernas. El pintor» (177). Esta relación conflictiva generará una curiosa relación entre la caverna y la felicidad: un atisbo de verdadera alegría en su fondo más oscuro. El dentista, amigo del narrador, compra unos grabados del artista. Las pesadillas que acumulan los personajes les permiten que sientan un instante de lucidez. Nos cuenta la voz narrativa que «mi amigo se quedó quieto mirando sus Cavernas colgados de la pared. (...) El dentista observó sus grabados (...). Me reí. Él también se rió» (195). La experiencia afectiva, su visión e implicación, nos lleva a la trascendencia, a trascender incesantemente. Comparte con nosotros el narrador que: «[u]no nunca termina de leer, aunque los libros se acaben, de la misma manera que uno nunca termina de vivir, aunque la muerte sea un hecho cierto» (194). La literatura, en la literatura, nos permite contemplar el otro lado, lanzándonos hacia nuestro afuera, como constantemente hace Bolaño con su escritura, pues la literatura es metafísica. Este cuento tiene su proyección

o baba del diablo en Daniel Grossman y Norman Bolzman, parte central de *Lds* (449 y ss.).

69 variaciones de un mismo recuerdo es el cuento “Carnet de baile”. El paseo por la literatura de *Tres* se entretije con un paseo por su vida, donde las 99 variaciones de estilo de Raymond Queneau de una misma historia intrascendente se presentan como movimientos de estilo metafísico en la memoria del narrador a partir de Neruda, que es un recuerdo de infancia sobre una parte de la obra de Neruda y la finitud como infinito en su momento histórico, obra y vida. La intemperie en este cuento formulará su casa final en las cárceles y manicomios, donde nuestro impulso o creencia trascendentales nos hacinan, pero donde al mismo tiempo esa visión, por ser visión de esas cosas, de esa casa nuestra, nos libera y salva de nuevo en la intemperie como intemperie. La casa como espacio simbólico para indicar la intemperie es especialmente recurrente en Bolaño. La baba del diablo o conexión interna nos lleva o proyecta ahora a al escena de Archiboldi en la Casa de los Artistas europeos desaparecidos en la quinta parte de *2666* (1073 y ss.).

Bolaño se centra en leer el gran texto de la vida que es el gran texto del mundo, el que nos rodea y el interior; vida pues en que confluyen y se desarrollan ambos territorios esenciales. El narrador en Bolaño es siempre un narrador atento a lo oculto, a los detalles cambiantes a descifrar, entender, desechar o dejar más bien la posibilidad que se da, la que nos toca vivir, pero buscando siempre otras, siempre algo más, es decir, la mirada atenta a las posibilidades, como un detective que deduce lo que no se ve, el trasfondo de las combinaciones que aparecen en un escenario dado, constantemente extrañado, y por tanto abarcador de un todo que apunta al absoluto, sabiendo, intuyendo que cualquier cosa es una pista, esto es, en fin de cuentas, que todo es significativo. En “Dentista” o “El Ojo Silva”<sup>164</sup> una historia esconde otra historia o una historia te lleva,

---

<sup>164</sup> Consideramos interesante la aproximación a este cuento de María Selene Alvarado Silva y Francisco Javier Romero Luna, “La influencia del exilio y la construcción del personaje central en “El Ojo Silva””, en *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 2010, pp. 153-



traslada y transporta a otra historia, como en el cuento de Cortázar “Apocalipsis de Solentiname”. Entre una y otra historias se cuele en nuestra superficie la tristeza, la compasión, la desesperación en el curso normal de las cosas o percepción común y simulada de nuestro mundo. Esa es la genialidad que tensa la aparente normalidad de los cuentos y las narraciones de nuestro autor. “Encuentro con Enrique Lihn” no es sólo un sueño, sino que es la apertura al ensueño metafísico en que trascendemos toda frontera para revelarnos como la frontera. Durante la cita con el poeta chileno, éste se toma su medicamento; en ese momento el narrador nos dice que «[e]l cristal del vaso me servía de lente de aumento: en su interior, la tableta de color rosado pálido se desgajaba como propiciando el nacimiento de una galaxia o del universo» (221). En este caso es significativo por tanto que se ubique como el último cuento de esta colección, en la cual la literatura de Bolaño no deja de reformularse y crearse metafísicamente en sus voces, imágenes y visión del mundo.

Nuestro autor continúa profundizando en los matices de la realidad y la memoria en *Una novelita lumpen*<sup>165</sup>. Volvemos con esta obra a los presupuestos que veíamos en *Consejos...* marginales y de una realidad social condicionada por las circunstancias materiales y de clase de los personajes. Sin embargo, la percepción del mundo cambiante y variable mediante la vista y los recuerdos, o la violencia ligada a la destrucción para caracterizar el interior de los personajes son puntos de inicio en la historia narrada que impulsan a la novela a una dimensión metafísica, con una atmósfera amenazadora permanente, donde las palabras dicen o nos dicen mucho más de lo parece que expresan. Bianca se halla entre los dos amigos que trae su hermano, el boloñés y el libio, ambos en la línea de la pareja cuasi siamesa en *El castillo* de Kafka que veíamos en *Nocturno de Chile*, y Maciste, una estrella de cine ciego y debilitado por los años, al que pretenden robar. La protagonista en esta situación fronteriza ve un cementerio donde hay un jardín

---

164. En su análisis nos ofrece una explicación de la importancia del movimiento, el cambio y el proceso del viaje en Bolaño y el fenómeno subjetivo que es en última instancia el exilio.

<sup>165</sup> Un texto que centra su atención en esta novela lo hallamos en “Primeras noticias de *Una novelita lumpen*”, de Luis Iñigo Madrigal, ubicado en *Una literatura infinita*, 2005, pp. 187-198.

(72); la casa en la que ejecuta su plan de robo la siente viva: «[t]oda la casa (...) parecía viva. Viva en la dejadez, viva en el abandono. Pero viva» (103). La cotidianidad se abre plenamente y despliega de nuevo para la historia que van a vivir llena de peligros e inquietud, pero ante todo poesía. La esencia poética de esta historia será reflejada en Bianca. En ella esta esencia existencial la podremos vislumbrar como escrita o aperecida en una *tabula rasa*, superficie que es su intemperie y la nuestra, y donde está aún todo por escribir o donde de alguna manera está ya todo escrito. Cuando en un juego le preguntan a Bianca qué accidente geológico le gustaría ser, ella contesta que «[u]na fosa marina» (53). En esa tesitura, la protagonista consigue dar el salto y ver el mundo desde el afuera, que no es el afuera de los otros como un afuera de sí misma, sino que en su visión final se tratará del absoluto, como un afuera hacia fuera que contemplamos nosotros como la frontera de la totalidad. Hay un paralelismo extraño entre la voz de Auxilio y la voz de Bianca, la cual se proyecta al final de la novela en la noche y provoca la visión de sí misma, no para sí sino para todos. La voz se universaliza en su afán abarcador, que es un afán afectivo y por ello metafísico. Bianca consigue producir el cambio y reformular la vida desde su casa como cárcel con el fin de hacerla intemperie y por ello su verdadera casa. Dice en su visión o ensueño que «[e]sa noche, después de tanto tiempo, la noche fue de verdad, oscura y frágil y ribeteada de miedos, y todos los que permanecemos despiertos aquella noche fuimos seres débiles, cansados, con ganas de contemplar otra vez el amanecer» (121). La tormenta que se formaba en *Estrella distante* se expresa abiertamente, en el abierto, en *Una novelita lumpen*, evidenciando la verdadera dimensión metafísica de nuestro ser y estar físicos. Nuestra relación monadológica nos revela como el mal y por tanto como el ser fronterizo, como si la imagen de los dos amigos del hermano y Maciste,

los asesinos y la víctima, el asesino y las víctimas, fueran la señal de que en el exterior aún persistía la tormenta, una tormenta que no estaba localizada sobre el cielo de Roma, sino en la noche de Europa o en el espacio que media entre planeta y planeta, una tormenta sin ruido y sin ojos que venía de otro mundo, un mundo que ni los satélites que giran alrededor de la Tierra pueden captar, y donde existía un hueco que era mi hueco, una sombra que era mi sombra. (121-122)

La falta nos hace sentir vacíos, que es un vacío infinito, pues incide en lo que nos falta que no podemos prescindir, el hueco que nos hace sentir vacíos y por tanto convierte el vacío en presencia. En este sentido todo lo que nos rodea y pensamos que éramos es ese vacío constante. El infinito de ese vacío es precisamente el infinito de la plenitud que por ese vacío se siente. El ser fronterizo, desde su vacío, siendo el mal, ilumina para sí y para los demás –los otros–, y para lo otro la totalidad de la plenitud desde su parte. Sentir ese vacío, sentir el vacío, en ese vacío sentido somos la plenitud, y el ser fronterizo así lo expresa siendo la frontera. Por otro lado, siendo el mal, el vacío que no se siente, por no sentirlo, es toda la tristeza del mundo, y ahora sí la tristeza infinita, como veíamos con Wieder, pues en ella no hay alegría, no hay dolor, no hay caverna, no hay abismo: no hay. El barco que son todos los barcos, como unidad monadológica del alma que existencialmente todos somos, en su no sentir no se hunde sino que es *ya* hundido –como somos *ya* 2666–: su navegar es entonces el estallido existencial que se materializa en la aniquilación, se formula o forma aniquilándose como su mejor obra, su mejor ser, su verdadera bondad, esto es: su éxtasis, puesto que es así, en este caso del no sentir, como el ser fronterizo expresa su plenitud, la plenitud de no sentir que en su intensificación crea y se crea en ese no sentir, que a su vez y al mismo tiempo, en su instante que es también nuestro instante, se evidencia como aniquilación en su mismo acto de ser, como sucede con Wieder. Bianca lo siente, pero por sentirlo abarca, expresa –nos expresa–, y evidencia –nos evidencia–, como Auxilio, en la plenitud de la noche como la plenitud de la noche. En esa misma visión contemplamos y se contempla el mal absoluto. La ciencia ficción nos ayuda a abrir nuestra realidad para ver la realidad. A través de la realidad de Bianca entrevemos nuestra realidad metafísica como intemperie y como frontera ópticas y por ende ónticas. Nuestra visión fronteriza capta las noches de la noche y llegamos a lo que no podemos ver: señalamos afectivamente el fenómeno y trascendemos en el absoluto que es la plenitud, donde un hueco es nuestro hueco y una sombra es nuestra sombra. Aquí el ser fronterizo incluye extáticamente y no excluye estáticamente durante la materialización de su acto en el mismo movimiento metafísico de ambos en su acto, que ante nuestros ojos crea o aniquila, lo veamos, percibamos, capturemos o no. El epígrafe

seleccionado para esta obra de Antonin Artaud<sup>166</sup> algo tiene que decir en este sentido, ya que el escritor se hace ver aunque impere la limpia y eficaz aniquilación de un orden dado. También lo consideramos en el sentido de que Bolaño sabe que la mitificación aprisiona y la desmitificación de lo mitificado libera para poder seguir el viaje, esto es, escribiendo, o dicho con otras palabras, trascendiendo el espacio-tiempo que oculta el espacio-tiempo, imponiéndose, creando masa como sociedad y pensamiento, silenciando el diálogo que se genera y regenera en el so saber.

Parece que Bolaño ubica al lector en un estadio último de su vida y su obra con su colección de textos *El gaucho insufrible*<sup>167</sup>. Pero la voz de nuestro autor no acaba en esos cuentos, ensayos y el discurso situado al final para el foro de nuestra polis, sino que con ellos trasciende la polis en la desesperada soledad de la polis y su profunda tristeza. Nos resulta especialmente significativo el epígrafe elegido. Este paratexto usado para encabezar el volumen nos deja con los párrafos finales en que la voz narrativa, desde la polis, concluye el relato de “Josefina la cantora”<sup>168</sup>, que analizábamos con el final de *Amuleto*. El mundo histórico o la historia del mundo sigue su curso y las voces que lo pueblan escriben su historia y escriben por ello su olvido, por lo que permanece fuera. Con Pepe el Tira realizamos el movimiento contrario y conseguimos ver las cloacas de

---

<sup>166</sup> Las líneas seleccionadas de Artaud dicen: «Toda escritura es una marranada. Las personas que salen de la nada intentando precisar cualquier cosa que pasa por su cabeza, son unos cerdos. »Todos los escritores son unos cerdos. Especialmente los de ahora».

<sup>167</sup> Una aproximación contextual e intertextual al cuento homónimo que da nombre al conjunto la hallamos en “El rehacedor: “El gaucho insufrible” y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina”, de Gustavo Faverón Patriau, *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 371-415. Llegados a este punto recomendamos consultar el seguimiento pormenorizado que realiza Sergio Marras sobre la aparición de Arturo Belano y sus variaciones en la cuentística de Bolaño, ubicado como apéndice en su libro *El héroe improbable (cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archimboldi)*, 2011, pp. 175-177.

<sup>168</sup> La parte seleccionada por Bolaño dice: «Quizá nosotros no perdamos demasiado, después de todo».

la historia que construimos y realizamos monadológicamente con nuestros actos, pero que no contamos. “El policía de las ratas”<sup>169</sup> nos introduce de nuevo en la caverna, para mostrarnos su salida en el más adentro. El espacio de las alcantarillas es otro laberinto, donde el protagonista roedor nos cuenta que «[a] veces (...) me internaba en la alcantarillas muertas, una zona en la que sólo se movían nuestro exploradores o nuestros hombres de empresa (...). Allí (...) no había nada, sólo ruidos atemorizadores, pero a veces (...) solía encontrar el cadáver de un explorador o el cadáver de un empresario» (55). Nos dice después que «[p]or norma, después de encontrar un cadáver, los policías de mi pueblo no vuelven al lugar del crimen (...), pero yo era distinto, a mí no me disgustaba volver a inspeccionar el lugar del crimen, (...) husmear y profundizar» (56) en la caverna que es nuestro abismo. En el olvido de la polis se halla nuestra liberación mientras que el recuerdo del poeta es nuestra salvación. “La parte de los crímenes” abarca por su parte y en su parte todos los crímenes, mientras la polis continúa su curso inquietante en el olvido selectivo, e inquietante en el recuerdo conmemorativo.

“Los mitos de Chtulthu” dejan al lector al borde del mismo mito, donde la violencia hilarante y desmitificadora se siente con más fuerza y la riqueza del discurso centra y descentra la atención del lector, para trastocar su percepción de las cosas. Recordando una anécdota de Nicanor Parra, nos dice la voz discursiva que «evocó la vieja Universidad de Concepción, que probablemente se está perdiendo en el vacío y que sigue, *ahora*, perdiéndose en la inercia del vacío o de *nuestra percepción del vacío*» (la

---

<sup>169</sup> Un análisis interesante y detenido de este cuento y su relación con el relato de Kafka mencionado lo tenemos en el capítulo “El oficio de escritor”, del libro de Franklin Rodríguez *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*, 2015, pp. 41-59. Tanto Rodríguez como Andrews han sabido valorar la cuentística de Bolaño dentro de su obra frente a otros críticos que han buscado el modo de minusvalorar su narrativa por este lado, ya que por sus novelas, las escritas a partir de los noventa, no han podido o no han sabido. Uno de los motivos era el parecer inacabados. Gutiérrez Giraldo se basa precisamente en este punto para comparar los cuentos de Bolaño con los de Carver, caracterizados igualmente por sus finales abiertos, o mejor dicho, abruptos: “Roberto Bolaño: fragmentos de um discurso do vazio”, *Revista escrita*, 2007, p. 2.

cursiva es nuestra) (168). Acabará la anécdota con la pregunta de Wittgenstein de si «esta mano es una mano o no es una mano» (la cursiva es del texto) (Ibídem). Con el diagnóstico que nos ofrece al final parece que no hay salida: «Ay, el folletón. Pero somos malos para la cama y probablemente volveremos a meter la pata. Todo lleva a pensar que esto no tiene salida» (177). Pero salida a qué. Eso es lo que tiene que responder el lector que es todos los lectores del mundo, esto es: que es el mundo.

La lectura de *El secreto del mal*, *El Tercer Reich* y *Los sinsabores del verdadero policía* nos sigue impulsando a la búsqueda de nuestras preguntas que sean a su vez nuestras respuestas, como la ventana que se deshace porque somos monadológicamente todas las ventanas, es decir, la no-ventana, que, como en la mónada, no hay ventanas porque interiormente somos todo el universo. *Los sinsabores...* es una profundización afectiva en el conocido personaje de Amalfitano, cuya existencia e historia personal experimentan un cambio total a partir de los cincuenta años, al comenzar por primera vez en su vida una relación homosexual con Padilla<sup>170</sup>, y por el traslado que realiza con su hija Rosa a México. En *El Tercer Reich* se siente latente la intemperie que acecha en un lugar turístico de playa. Un personaje a destacar es el Quemado, al que el protagonista narrador increpa por los poemas que parece lee, de los que el Quemado dice no acordarse para recitarlos, pero sí que se acuerda de las sensaciones que le han dejado y conserva, como «[l]a desesperación, la altura, el mar, cosas no cerradas, abiertas de par en par, como si el pecho te explotara» (291), o la intemperie se evidenciara en el marco inútil de nuestra ventana. Recordemos el final de “Diario de bar” y su reformulación en *Amberes*. Los cuentos de *El secreto del mal* trascienden a Bolaño y Bolaño trasciende como escritor en ellos, de igual modo cuando se escribieron como cuando se leen en la actualidad del lector. El último cuento de la colección, “Las Jornadas del Caos”, alude a la realidad de Arturo Belano del 2005, cuando se dirige a Berlín en busca de su hijo, Gerónimo Belano

---

<sup>170</sup> Esta relación es la que establece el personaje principal de la película de Pasolini, *Teorema*, con cada uno de los miembros de la familia que visita. Acaba el capítulo 2 de *Los sinsabores...* diciendo el narrador: «Amalfitano tenía cincuenta años y era la primera vez que follaba con un hombre. Yo no soy un hombre, dijo Padilla, soy tu ángel» (30).

(181), en un impulso paralelo y especular al viaje que emprende Archimboldi a México al final de 2666. La fecha del 2005 es posterior a la real de cuando se escribe el cuento que Bolaño no terminó. Eso quiere decir que el autor se proyectaba en su escritura por medio de su ficción a un futuro próximo, como si con su impulso creativo tratase de trascender las circunstancias reales de su enfermedad. El año de su deceso fue el 2003, siendo, sin embargo, en el proyecto de sus textos, escribiéndolos y guardados en sus archivos, trascendido en su voluntad de poder y vitalismo, que leemos por medio de las vivencias y aventuras de Belano.

Hay en Bolaño metafísico una filosofía de los sentimientos que como tal se presenta en sus últimos cuentos recogidos como *El secreto del mal*. Un cuento especialmente importante en este sentido es “El viejo de la montaña”, donde la voz narrativa, que es una voz poética y una voz metafísica, continúa desarrollando la idea de vacío, o captando el fenómeno del vacío, «[u]n vacío, en cualquier caso, muy breve, pero que en la percepción de Belano se prolonga misteriosamente hasta las postrimerías del siglo» (28). Nos resulta muy importante leer a un Bolaño maduro en su incesante búsqueda del fenómeno. Éste es, sin duda, su operar metafísico como intelectual y escritor. Penetrar en la causalidad nos permite revelar la casualidad: el azar y el destino se revelan en un destino activo, en que el ser lleva a cabo ese destino en su plenitud y no es canalizado como destino en su vacío: «[s]iempre hay casualidades. Un día Belano conoce a Lima y se hacen amigos» (27). Belano en la ficción recuerda, y recordando, contempla y define su modo de recordar y el modo en que el recuerdo asalta a su memoria. Al mismo tiempo, lo que en ese momento de transformación y transportación de la realidad a toda realidad, donde pasado y presente son uno, Bolaño como autor analiza, tantea y profundiza en el fenómeno, que es inasible e inefable:

Algo de aquel día, sin embargo, *algo impreciso*, deja en Belano un *rastros de inquietud*. De inquietud y de alegría. La inquietud, en realidad, es un disfraz del miedo. ¿Y la alegría? *Generalmente*, para su propia comodidad, Belano suele pensar que tras la alegría *se esconde* la nostalgia por su propia juventud, pero *en realidad tras la alegría se esconde la ferocidad: un espacio reducido y oscuro* en donde se mueven, pegadas e incluso sobreimpuestas, unas *figuras borrosas* y en *permanente acción*. Unas figuras que *se alimentan de violencia*, unas figuras que *apenas gobiernan (o que gobiernan con una economía curiosísima) la violencia*.

La inquietud que el recuerdo de aquel día le provoca es, contra lo que dicta el sentido común, aérea. Y la alegría es subterránea, como un buque de perfecta geometría rectangular navegando por un surco.

»A veces, Belano *contempla* ese surco (la cursiva es nuestra) (28-29)

Presenciamos en estas líneas el esfuerzo meditativo –y visionario– que supone la aventura y el trabajo detectivesco de precisar lo impreciso durante el acto contemplativo: «algo impreciso», «rastros de inquietud». Una de las características de ese esfuerzo es el subjetivismo y la profundización subjetiva en ese subjetivismo: «generalmente», «en realidad», «a veces». Es entonces cuando abrimos la razón a la visión o cuando nos introducimos racionalmente, con lógica y discurso, en la visión. Apolo necesita de Dionisos para adentrarse en eso que sólo se muestra: se muestra así *en eso* desnudo, esto es en la intemperie como intemperie. Dionisos necesita de Apolo para no aniquilarse o para no mostrarse ante nuestros ojos, siguiendo la terminología de Heidegger, como aniquilación. Apolo dionisiaco expresa la intemperie desde la intemperie. Dionisos apolíneo aniquila la polis desde la polis, con precisión y generando toda una tipología. Baudelaire en última instancia crea en el viaje, en la caída es creador. Sade muestra cómo aniquila la polis cuando se desprende y separa de su intemperie: en el viaje desfigura el viaje, en la caída es aniquilador; sólo que desde la literatura, porque la literatura es metafísica, Sade muestra esa aniquilación, como lo hacen desde su arte y su ética Baudelaire y Bolaño. Nuestro autor, siguiendo el texto seleccionado, ahonda en la oscuridad y baja al abismo: «tras la alegría se esconde». La concepción de este movimiento metafísico de resultado creativo y literario es, como venimos defendiendo, monadológico: «unas figuras borrosas». La imaginación impulsada por lo fantástico y la ciencia ficción configura la forma esencial y sus múltiples relaciones e incluso funcionamiento, como por su parte realiza Leibniz en su última obra filosófica llamada *La monadología*. Esta captación imaginativa y artística, y ante todo visionaria, del fenómeno también la hallamos, y muy parecido a como nos lo detalla Bolaño en el párrafo que analizamos, en Cortázar, en la concepción y génesis de su obra *Historias de*



*cronopios y de famas*<sup>171</sup>. En esa concepción monadológica el mal se presenta y revela como esencia del ser: la intensificación que defendemos. Veíamos en el párrafo elegido que «tras la alegría se esconde la ferocidad: un espacio reducido y oscuro». En Bolaño hablamos por consiguiente del ser fronterizo: «una figuras borrosas y en permanente acción. Unas figuras que se alimentan de violencia, unas figuras que apenas gobiernan (o que gobiernan con una economía curiosísima) la violencia». En este punto tenemos a Leibniz y a Poe juntamente, encuentro de los tres autores que apreciamos en el cuento de Poe “Revelación mesmérica”, base de la novela *Monsieur Pain*. La reflexión visionaria del narrador realiza finalmente una distinción, que es una identificación simbólica, en contra de toda razón o de lo que pueda ser razonable, de la inquietud con el aire y la alegría con la tierra. Desembocar en esta idea señala un giro metafísico hacia la materia que hemos reconocido como posplotinista dentro de nuestra tradición, y que en su visión metafísica confiere una mística del mundo y de la percepción del mundo. Como comprobamos también en este párrafo, el símbolo en Bolaño, por su continuidad dinámica se hace alegoría, lo cual es en sí metáfora afectiva. La metáfora se revela afectivamente en sí misma por medio de más metáforas. Esa revelación despierta al lector en la visión, que en el caso que nos ocupa evidencia el mal esencial y una filosofía de los sentimientos desde la literatura. De nuevo los referentes en nuestro autor son claros: la geometría de Pascal, con la cual se realiza una demostración de lo subjetivo y lo místico, y el barco de Arquíloco, base del poema de Cesárea Tinajero. Esto lo comprobamos, verbigracia, en «[l]a alegría es subterránea» (posplotinismo); «como un buque de perfecta geometría rectangular» (Pascal en primer lugar, Arquíloco en segundo lugar); «navegando por un surco» (Arquíloco en primer lugar, Pascal en segundo lugar). El narrador, tras los ojos de Belano, contempla el surco de la vida o el surco que es la vida, donde los abismos de Pascal y el viaje y vitalismo de Arquíloco se muestran en una misma imagen metafísica y literaria. La vida es pues casual en su causalidad y causal en su casualidad mediante o durante su destino activo, como proceso vital, esto es, vivo, ya

---

<sup>171</sup> Afirmado por el propio Cortázar en la entrevista que le hicieron en 1977, en el programa de TVE *A Fondo*, realizada por Joaquín Soler Serrano (1h. 14’).

que nuestro destino lo configuramos como creador de creación o creador de aniquilación según lo evidenciamos con nuestros actos. En el acto la materia se materializa metafísicamente en su destino. En este sentido la percepción del mundo crea el mundo de su metafísica a su física, y en su física hacia su metafísica. La vida, siguiendo la imagen de Bolaño, es el momento vivido plenamente en su surco como su navegar, o el vacío llenado por el surco como hundimiento de ese surcar, o el surco determinado por el surco, en el surco, como surco, en el sentido de imposición de la polis sin la intemperie que la dota de la dimensión que es su dimensión. La intensificación que es el mal halla su intensidad o se intensifica *ad infinitum*. El surco crea la escritura o aniquila, surcando, la materia. Lo inquietante, empero, es aéreo, donde no nos podemos apoyar en ninguna parte. Al inicio del cuento en que estamos, “El viejo de la montaña”, dice el narrador refiriéndose a Belano y Lima: «[r]ecitan a Homero y Frank O’Hara, a Arquíloco y John Giorno, y sus vidas discurren, aunque ellos no lo saben, en el borde del abismo» (27). La materia, en su metafísica, es el abismo, puesto que somos el borde del abismo en continua caída creadora de universo o aniquiladora de universo, en el mismo caer. Esto quiere decir en suma escribir como acto trascendente y extático o como acto intrascendente o estático.

Para concluir este capítulo sigamos con la continuidad de la nube en estos últimos cuentos esbozados por Bolaño, cuya esencia metafórica venimos analizando desde *Estrella distante* y que tanto tiene que ver con la cifra simbólica de 2666. En el cuento “Muerte de Ulises” se dice sobre Belano que «[l]as nubes, que se mueven lentamente de sur a norte, parecen cementerios perdidos que por momentos se separan, permitiéndole ver fragmentos de cielo gris» (163). La nube en esta ocasión se va pulverizando a sí misma para revelarse o formularse en eso que lleva consigo, que es la figuración metafísica de nuestro cementerio: el que somos y el que con nuestro acto generamos, no sólo en su realización o manifestación físicas, sino además en su constante ejecución metafísica. El detenimiento poético que caracteriza a estos últimos cuentos evidencian y traslucen con mayor claridad la metafísica en Bolaño o a un Bolaño metafísico.

Nuestro autor es un lector apasionado de su vida. Con su lectura ahonda en el misterio, en las relaciones mágicas o analogías invisibles e imprevisibles, y explora, investiga y busca las revelaciones o estados de conciencia ante la inmensidad del mundo, y la denuncia de las innumerables máscaras que lo esconden y destruyen, como es el miedo, el horror y el cansancio: el indiferente y derrotado cansancio. Bolaño continúa trascendiendo en su viaje el borde del abismo para que en su salto percibamos nuestro abismo. Bolaño trasciende en Bolaño y Bolaño trasciende en el lector; y el lector, en su lectura, creando la vida y trascendiendo como vida en su física como metafísica o desde su metafísica como física, manifestándose como acto, por su parte como acto de lectura, o como creación en el fondo del abismo, y en tal caso rescatando al niño de la sima, dando su luz. Bolaño vive, lee y escribe lo que lee viviendo. Bolaño descifra en la medida de sus posibilidades y profundiza en todo momento con su mirada, con su poesía.

#### 4.4.- *Los detectives salvajes* como introducción a *2666*.

En Bolaño podemos apreciar una evolución, o mejor, un proceso, en su escritura a partir de sus obsesiones. Podríamos partir de una visión fragmentada de las cosas hasta llegar a una visión totalizadora del mundo o del paisaje que somos en cuanto a que somos creadores del mismo. Aquí, el detective, siempre en y desde la sombra, es la figura fundamental que hila lo incomprensible para desvelar lo olvidado. La búsqueda obsesiva es necesaria para poder atravesar la pesadilla y con ella, salir de ella, con el fin de trascenderla, volviendo trascendido a ella, pero ya, debido a ese proceso, como pesadilla trascendida. El impulso o voluntad de poder que conducen a Bolaño de la escritura de *Consejos...* a cuatro manos con A. G. Porta, pasando por *Amberes* y *La senda de los elefantes*, a configurar el fragmento en diario, informe y biografía, lo cual desemboca en la escritura de *La pista de hielo* y *La literatura nazi en América*, hasta llegar a componer *Lds* –de las dos últimas ya sabemos que aparecen *Estrella distante* y *Amuleto*–, hace con todo ello que inaugure nuevo siglo con *Nocturno de Chile* y *Una novelita lumpen*, y los cuentos de *Llamadas telefónicas* antes de acabar el siglo XX, de *Putas asesinas* para empezar el XXI, y *El gaucho insufrible* justo antes de morir, para trascender, desde cada

uno de los fragmentos y voces que conforman su gran poema o texto existencial, en su novela póstuma 2666. Los fragmentos de la fragmentación o desde la fragmentación se hilan en formas de una visión totalizadora. Todos los fragmentos se hacen partes en la fragmentación de un todo que es 2666. Todo Bolaño por consiguiente apunta directa o indirectamente a esa fecha y a esa novela, como el observador observado.

Brinda un carácter metafísico a la obra de Bolaño el hecho de que siempre se sitúe y nos ubique en el frágil límite, donde, por lo demás, existe un más allá en el más acá que consigue levantarlo, como en el final de *Amberes*, y levantarnos de nuevo para que continúe el viaje, pues el viaje continúa en el mismo impulso vital que lo traza y realiza. Este más allá pueden ser sus poemas “Musa” o “El burro”, la curiosidad, la poesía, la quimera, el sueño o la visión que nos alza para continuar escribiendo el mundo. Entendemos por tanto en Bolaño la escritura como éxtasis, por crearse o escribirse «ove per poco / Il cor non si spaura» (81), como queda expresado en el canto XII de Leopardi “L’Infinito”, que acaba con el verso que dice: «E il naufragar m’è dolce in questo mare» (Ibídem). Apreciamos, pues, en Bolaño a un metafísico que accede, se pierde y salva de la realidad gracias a un sentir romántico, esto es, salvaje hasta sus últimas consecuencias y por consiguiente visionario. Y es aquí, en el hallazgo de su escritura existencial donde encuentra su plenitud: el *dolce naufragar*, esto es vivir en su intensidad hallada en su intensificación y no imponerse en y con su intensificación.

En *Lds* nos encontramos y hasta topamos con el instante caleidoscópico que fragmenta la fragmentación para hallar la visión total, justo cuando va a dar el cambio entre los años de 1975 y 1976, instante en el cual confluyen todos los tiempos y todos los espacios, inclusive los del lector, a partir de ese *vi* anafórico de Madero (136, 137), que secuencia y detiene los tiempos como planos cinematográficos, uno detrás del otro, fotograma a fotograma produciendo en nuestra retina interior el movimiento metafísico de nuestro más acá, en ese instante y por ese instante invocando el Aleph borgeano y por tanto abriéndose el Aleph en ese instante de la invocación, como un acto que trasciende *en y por* su repetición del acto en acción que rasga el espacio y adquiere a través del instante invocado la visión del Aleph. Esta experiencia metafísica que vive el lector,

como si el lector fuese el protagonista de una historia de ciencia ficción, se da justo en el preciso momento antes del inicio del viaje, por una parte programado, pues desean encontrar Belano y Lima a Cesárea Tinajero, pero por la otra plenamente improvisado, ya que son empujados, o impulsados, por la difícil situación originada entre Lupe, amiga de las Font, y el padrote Alberto. Este viaje nos trasladará además cronológicamente de una voz a otra para convertirnos, como un Juan Preciado en Comala, es decir abducidos por la fragmentación metafísica, en unos detectives rastreadores de la sombra que abarca el olvido. Seguir el rastro de Belano y Lima es ahondar esa sombra, y por tanto ser metafísicos.

Un tiempo secuenciado que nos transporta a todos los tiempos, que es el subjetivo e interior, lo hallamos igualmente, como ya hemos analizado, en *Amberes* y en su poemario *Tres*. Dice al inicio de *Amuleto*, Auxilio: «A ver, que haga un poco de memoria. Estiramos el tiempo como la piel de una mujer desvanecida en el quirófano de un cirujano plástico» (12). Así quedan por Auxilio representados el tiempo subjetivo y existencial, la observación y la contemplación, la investigación y la capacidad de manipulación de unos y otros. Esta dimensión metafísica en Bolaño nos advierte de la extrema complejidad desarrollada en su obra sobre el sueño y sus infinitos matices. A Bolaño metafísico lo hallamos, como venimos defendiendo, en su concepción del tiempo, en el que nos incluye, introduce y traslada al ser éste un tiempo ubicuo. De este modo el sueño se nos presenta como el espacio representativo en donde confluyen en nuestro límite, «ove per poco / Il cor non si spaura», lo finito y lo infinito, esto es lo físico y lo metafísico. Y es en este sentido que nos introduce asimismo en su concepción del viaje, cuyo impulso va más allá de nuestra voluntad, que transforma en voluntad de poder, pues nos ubica donde la acción es contemplativa y poética, y la contemplación activa y viva. Y esto es la poesía en sus verdaderos términos, que son existenciales y metafísicos. Es Auxilio por tanto en la novela de *Amuleto*, que es otro espacio, en el espacio de su voz, en la parte central de *Lds*, una imagen especular que se ve a sí misma y se recuerda, y en su recuerdo, con esa mirada especular, contempla a los jóvenes poetas que se dirigen como una gran sombra con su canto directamente al precipicio que es nuestro abismo. En esa fragilidad, en su fragilidad y su sombra, que es la nuestra como nuestra es la fragmentación y la

salvación de nuestro sueño en el sueño de otros, obtenemos nuestro amuleto o fuerza, la fuerza y voluntad afectivas que nos hacen continuar como escritura viva, aunque ésta se pierda o caiga en el olvido. Y es éste el viaje de los detectives salvajes: resistir, permanecer firmes ante cualquier adversidad, luchando o escapando, pero viviendo verdaderamente y no ensombrecidos por máscaras y teatros de otros, polis de la polis, en referencia al epígrafe de Lowry que encabeza *Lds*<sup>172</sup>. En el monólogo interior de Auxilio se dice a sí misma que «ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes» (12). Esta imprecisión difumina fechas y paisajes, y cualquier finalidad en sus actos, para así ser más precisa, afectivamente hablando, en su visión. «Tal vez fue la locura la que me impulsó a viajar» (13). En esa locura de Auxilio se hallan la cultura, que es nuestra civilización, y el desamor, que es un amor excesivo y desbordante. En la voz de Auxilio hallamos por consiguiente la mística de su decir que es la visión de nuestra lectura en su decir. Este impulso de viajar es contrario al viaje que efectúan a México los críticos de la primera parte de *2666*. El viaje de Auxilio es hacia atrás; el de los críticos, hacia adelante. La visión en Auxilio queda dentro y se expresa hacia fuera desde la visión, que es la intemperie. La visión en los críticos queda fuera y los absorbe hacia su adentro vacío, no la visión, sino su vacío en la intemperie. La visión desde fuera da golpes al cascarón amurallado de los críticos, y en los críticos esos golpes se transforman en pesadillas o impulsos violentos que intensifican su intensificación. El episodio con el taxista paquistaní es el éxtasis de su intensificación: la mística del mal que no ven, pero que evidencian viviéndola (101 y ss.). Los críticos ven en la ceguera de su visión, vaciando la visión. Norton no es receptora de la intensificación de sus amantes para hallar ellos y ella, ellos en ella y ella en ellos, su intensidad, sino que Norton es intensificación que intensifica como un laberinto que se multiplica. Norton, cuando mira por la ventana de su piso, ve el abismo (91). Pelletier y Espinosa, que están en la calle y la ven asomarse,

---

<sup>172</sup> Lo recordamos en esta nota: «—¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que Cristo sea nuestro rey? —No». Estas preguntas aparecen de improviso en una radio al fondo de la acción, como señales del espacio exterior o una letanía, durante la última delirante escena del cónsul en la novela de Malcolm Lowry, *Bajo el volcán*.

no saben lo que ven y la duda les angustia, sin saber cómo sentir ni interpretar esa angustia, que es la angustia existencial. Posteriormente otro amigo de Norton les advertirá que Norton es Medusa, lo cual tampoco acaban de entender (97 y ss.). Son eruditos, son polis en la polis. De la polis a su polis hay una distancia, un vacío que los separa de la polis, amuralla en la polis y enmascara en su polis, cuando paradójicamente lo que son es intemperie. En su intemperie su vacío los vacía cada vez más, que es, en la intemperie, su paisaje del horror. Auxilio, fuera de toda polis, esto es siendo intemperie, crea asimismo su paisaje, que es el afecto, la cultura y la polis de su locura, con la que recuerda el olvido y despierta la poesía que es el amuleto del canto de aquellos que en su sueño caen al precipicio de la polis, pero cantando su canto en el abismo.

*Lds* es una novela iniciática que no nos inicia en nada, pero sí nos conecta con fuerza a la necesidad metafísica de la búsqueda que orienta, dirige y da sentido, entre todos los sentidos, a la senda que va trazando, en la sombra de la realidad y sus resplandecientes apariencias o superficie, el viaje de Belano y Lima. Madero es iniciado en el grupo de los real visceralistas, pero lo que acabará haciendo es vivir la vida visceralmente. Este modo esencial e íntimo de vivir o percibir el mundo es el que abre la grieta espacio-temporal del Aleph en la mitad del diario de Madero, por la cual se evidencia el Apocalipsis, como revelación en sí misma, esto es, como visión en la *ultimidad*<sup>173</sup> de las cosas. Esta percepción de la realidad es una reacción al realismo mágico, el cual se basa en una fascinación por el mundo paradisíaco, en su orden utópico, sin tiempo y espacio concretos, como oasis apartado o separado del mundo, cuando nuestros amigos los detectives salvajes de lo que huyen o se esfuerzan por no ser

---

<sup>173</sup> Seguimos con este término la reflexión de López Martí que nos acompaña en nuestra lectura de Bolaño metafísico. Recordemos el párrafo de su artículo “El mundo como destrucción de la realidad”, donde dice que «[t]oda realidad es cambiante y convencional, y no representa nunca la ultimidad de las cosas; la realidad no muestra el ser, antes bien, lo simula; el ser, verdadera ultimidad de las cosas, no aparece como realidad, sino como destrucción de la realidad. Tal destrucción no es otra cosa que lo que llamamos mundo: ocurrir donde se patentiza esa ultimidad» (69), *Posdata*, 1987, n° 4, pp. 69-71.

atrapados es precisamente de la polis paradisiaca o el utópico sueño, que por una parte crece para devorarnos y por la otra se desmorona como Sodoma y Gomorra<sup>174</sup>. Cuando escapan del padrote Alberto en el Impala de Font dice Madero: «El motor del coche ya estaba encendido y todos parecían estatuas de sal» (136). La polis meramente dionisiaca es identificada así con el DF, pero también con ellos mismos, que es a quienes miran, como poetas malditos que en el mal, siendo el mal, no fuera de él o de él apartados, se hallan como intemperie metafísica, y en ella y por ella son poetas, esto es, poesía, esto es, la plenitud del ser fronterizo. La metafísica es penetrar nuestra realidad, no distanciarnos de ella. Metafísicamente en nuestra realidad física nos mostramos. Bolaño concibe los límites de lo estético como terreno fértil del milagro y el horror –cualquiera puede ser un esteta, un artista en la frontera, desde un Carlos Wieder a una Cesárea Tinajero–, y lo trasciende con su visión metafísica de lo ético. Debemos distinguir entre la ética y lo ético en Bolaño, pues la primera indica lo apolíneo, lo enciclopédico, el pensamiento ilustrado en su obra; lo segundo tiene que ver con la mística y la visión y acto trascendentales, desde un punto de vista existencial. Ambos estados confluyen, de hecho juntos dan el giro necesario al impulso dionisiaco, si bien es importante diferenciarlos entre sí al hilo de nuestra reflexión. Madero termina o corta su diario contándonos un último chiste lúdico que consiste en la pregunta crucial en *Lds* de qué vemos a través de la ventana. El juego se dispone secuencialmente, como secuenciales son *Amberes* o *Tres*, en una estrella, lo que recuerda a la última palabra que aparece en “Infierno”, “Purgatorio” y “Paraíso” de la *Divina comedia* de Dante, y de su poema “Musa”<sup>175</sup>; una sábana que nos lleva a pensar en un lienzo, una página en blanco o una pantalla; y en un... trascender la ventana para ver y vivir a través de su disolución.

---

<sup>174</sup> Recordemos que Gomorra significa *submersión* (*La Biblia didáctica*, 1038). Precisamente nuestros amigos lo que nos hacen es sumergirnos con el Impala de Font o tras su ventana en el instante del Aleph o la sombra de la realidad durante el viaje metafísico de la parte central de *Lds*.

<sup>175</sup> Ubicado significativamente como cierre, que en Bolaño es siempre una apertura, del último apartado, con el título de “Un final feliz”, de *La Universidad Desconocida*.



Pensamos que ésta es la mejor introducción a la novela *2666*, la cual organizará sus partes según el marco de la ventana que cada personaje y cada voz conciba, y por la que vea, se exprese y actúe, según sea ésta, y por ende su realidad y su relación con el horror. Dice la voz poética al inicio del primer poema de “Un final feliz”: «Un final feliz / En México / Una habitación blanca» (*La Universidad Desconocida*, 429). Esta estancia blanca la relacionamos directamente con la segunda ventana. En las tres ventanas trascendemos como en una alegoría de la trascendencia. En la tercera trascendemos materialmente, ya que el marco se transforma y desfigura como un no marco. Ese primer poema de “Un final feliz” nos habla de la pureza del impulso creativo, donde lo que se crea es el vivir en toda su dimensión existencial; esto es un extático volver a empezar. Dice el epígrafe de esta sección: «Finalmente el poeta como niño y el niño como poeta» (427). Pero esto no es un volver a la infancia, o una nostalgia de la inocencia del niño, sino que es un sentir metafísico del ser en su verdadera dimensión de ser, siendo, como intemperie creadora en su plenitud plenamente creándose, sencillamente siendo. Eso es poesía. El poeta así ve el mundo y así lo expresa, pues así lo vive y siente. *Lds* nos introduce en esa visión del mundo y hace bajar a la fosa descomunal o caverna de “La parte de los crímenes”. *2666* es el estallido existencial de esa visión, desde fuera de la ventana, como si observando por ella, siendo ahora ya el afuera, en la humilde mirada de Dios, al fondo y desde el fondo del abismo, de nuestra caverna, en su angustia existencial y dolor absoluto, expresásemos el caleidoscopio laberíntico de nuestro mundo, en un Aleph de voces, y miradas de esas voces, y mundos de esas miradas. Nuestro vacío es el absoluto dolor de Dios; nuestra plenitud, en su continuo *paso* de la alegría a la tristeza y viceversa, su absoluta felicidad.

La obra de Bolaño es fundamentalmente existencial; de ahí que trascienda en su ética, y que su estética trascienda en su ética. La clave de este sentido suyo esencial la encontramos en la obra de Kierkegaard, *Temor y Temblor*. En el “Panegírico de Abraham” se dice que «[e]l poeta es el genio de la evocación, no puede hacer otra cosa sino recordar lo que ya se hizo y admirarlo; no toma nada de sí mismo, pero custodia con celo lo que se le confió» (11). En estas palabras se nos aparece o invoca la figura de Auxilio Lacouture. Continúa Kierkegaard diciendo que el poeta «[s]igue siempre el

impulso de su corazón, pero en cuanto encuentra lo que buscaba, comienza a peregrinar por las puertas de los demás con sus cantos y sus palabras, para que a todos les sea dado admirar al héroe del mismo modo que él, y para que se puedan sentir tan orgullosos de aquél como él se siente» (Ibídem). Aquí reconocemos la generosidad incondicional de la Eva de Milton como intemperie metafísica –Adán, en la construcción del poema–, y de Auxilio en su visión final para con el lector. En Bolaño, siguiendo al filósofo danés:

[e]sa es su hazaña, ese su acto de humildad, ese el leal cometido que desempeña en la morada del héroe. Y si quiere mantenerse fiel a su amor, habrá de luchar día y noche contra las astucias y las artimañas del olvido que trata de burlarlo para arrebatarse a su héroe, precisamente cuando, ya cumplida la propia hazaña, se une en vínculo de paridad con éste, quien lo ama con idéntica devoción, porque el poeta es como si fuera lo mejor del ser del héroe, tan débil y a la vez tan persistente como sólo puede serlo un recuerdo (Ibídem).

Esa persistencia o resistencia es la que caracteriza al poeta, como llegamos a sentir y comprobar en la historia de Belano y Lima. La visión de Bolaño es nuestra sombra como la mirada metafísica de nuestra mirada física del mundo. De ahí que Auxilio contemple una gran sombra, que es la horda de poetas que en sí formula el canto que es nuestro amuleto<sup>176</sup>. Así concluye Kierkegaard que «[p]or eso nunca será olvidado quien de verdad fue grande, y aunque transcurra el tiempo y aunque la nube de la

---

<sup>176</sup> Es interesante al respecto la conclusión a la que llega Roberto Brodsky de considerar la obra de Bolaño como un amigo que nos acompaña en la absoluta soledad de nuestro viaje, con el cual «poder sentarme como un viajero más en un mapa, sin obligaciones, intereses ni falsos favores, dejando venir las derrotas y recibiendo agradecido las pírricas victorias que a veces nos ofrece la literatura. Hay muchos puntos donde anclar. Yo los invito a que cada uno encuentre el suyo armado de la misma soledad y lucidez con que Bolaño ha creado su territorio como un amuleto para que nos proteja durante el viaje» (144-145), “Un chileno perdido en Bolaño”, *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, 2005, pp. 137-145. Sólo que Bolaño no nos insta a sentarnos ni anclarnos en ningún sitio, sino precisamente a no parar de ser viaje, movimiento metafísico, constante *paso*, siguiendo a Spinoza.

incomprensión oculte la figura de héroe, su devoto amigo sabrá esperar, y cuanto más tiempo transcurra tanto más fiel a él se mantendrá» (11-12). Esta lealtad define la actitud de Bolaño para con su amigo Papasquiaro y toda su generación, aunque en su verdadera dimensión, que es la que estudiamos, nos abarque e incluya a todos nosotros. La nube que se formaba en *Estrella distante* y recorre la obra de Bolaño en sus distintas formas y figuras<sup>177</sup> queda desenmascarada con estas palabras de Kierkegaard. La mirada y expresión poética de Bolaño son profundamente existenciales, en el sentido del filósofo danés, que continúa

¡No! No será olvidado quien fue grande en este mundo, y cada uno de nosotros ha sido grande a su manera, siempre en proporción a la grandeza del *objeto de su amor*. Pues quien amó a sí mismo fue grande gracias a su persona, y quien amó a Dios fue, sin embargo, el más grande de todo. Cada uno de nosotros perdurará en el recuerdo, pero siempre en relación a la grandeza de su *expectativa*: uno alcanzará la grandeza porque esperó lo posible y otro porque esperó lo eterno, pero quien esperó lo imposible, ese es el más grande de todos. Todos perduraremos en el recuerdo, pero cada uno será grande en relación a aquello con que batalló. Y aquel que batalló con el mundo fue grande porque venció al mundo, y el que batalló consigo mismo fue grande porque se venció a sí mismo, pero quien batalló con Dios fue el más grande de todos. En el mundo se lucha de hombre a hombre y uno contra mil, pero quien presentó batalla a Dios fue el más grande de todos. Así fueron los combates de este mundo: hubo quien triunfó de todo gracias a las propias fuerzas y hubo quien prevaleció sobre Dios a causa de la propia debilidad. Hubo quienes, seguros de sí mismos, triunfaron sobre todo, y hubo quien, seguro de la propia fuerza, lo sacrificó todo, pero quien creyó en Dios fue el más grande de todos. Hubo quien fue grande a causa de su fuerza y quien fue grande gracias a su esperanza, y quien fue grande gracias a su amor, pero Abraham fue todavía más grande que todos ellos: grande porque poseyó esa energía cuya fuerza es debilidad, grande por su sabiduría, cuyo secreto es la locura, grande por la esperanza cuya apariencia es absurda y grande a causa de un amor que es odio a sí mismo (la cursiva es del texto) (12).

---

<sup>177</sup> Recordemos de nuevo el fragmento fundamental de *Amuleto*, cuando dice Auxilio que «[1]a noche oscura del alma avanza por las calles del DF barriéndolo todo. Ya apenas se escuchan canciones, aquí, en donde antes todo era una canción. La nube de polvo lo pulveriza todo. Primero a los poetas, luego los amores, y luego, cuando parece que está saciada y que se pierde, la nube vuelve y se instala en lo más alto de la ciudad o de tu mente y te dice con gestos misteriosos que no piensa moverse» (21).

Bolaño ante el espejo es Abraham, y su visión es Cesárea Tinajero, es Auxilio Lacouture, es Wieder y es Archimboldi, como un Arturo Belano batallando con Dios en el interior de Liberia. Este fragmento de Kierkegaard extraído de *Temor y Temblor* da cuenta y muestra la profundidad y la fuerza de un autor como es Roberto Bolaño. *Lds* ya sitúa al lector desde su epígrafe a presentar batalla con Dios, pues nuestra lucha es con Dios en nuestra absoluta soledad, ya que nuestros actos son absolutos, creadores de su cosmos, al estar Dios detrás de nosotros, no delante dándonoslo todo. El sentido de la escritura de nuestro autor tiene y obtiene esta dimensión, trascendental y metafísica, como nos hacen ver sus metáforas de la escritura en el “Post Scriptum” de *Amberes* o del samurái para definir la literatura o explicar el fenómeno de la literatura. Esta imagen del samurai está sacada por Rodrigo Fresán de una entrevista a Bolaño para su reseña “El samurái romántico”<sup>178</sup>. Del fragmento extraído por Fresán de la selección de Andrés Braithwaite, leemos que «[l]a literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura» (*Bolaño salvaje*, 293). Ese monstruo es Dios. Bolaño es Abraham, existencialmente hablando. En otro fragmento de la misma selección de entrevistas realizada por Braithwaite, Bolaño nos confiesa significativamente en este sentido kierkegaardiano con que analizamos *Lds* que «2666 es una obra bestial, que puede acabar con mi salud, que ya de por sí es delicada. Y eso que al terminar *Los detectives salvajes* me juré no hacer nunca más una novela-río: llegué a tener la tentación de destruirla toda, ya que la veía como un monstruo que me devoraba» (la cursiva es nuestra) (113). Bolaño batalla con Dios, y de ahí la profundidad existencial y la dimensión metafísica de su obra. La cita de Lowry que encabeza *Lds* nos posiciona a batallar con Dios. De contestar afirmativamente a la pregunta de si queremos que Cristo sea nuestro rey, lo que haríamos sería cubrir, ocultar, maquillar, enmascarar, disfrazar el

---

<sup>178</sup> En *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 293-303.

mal que está ahí y que somos, puesto que en cualquiera de los casos somos nosotros quienes tenemos que trascender, no ser alguien o algo lo que nos trascienda o haga trascender. Siguiendo a Nietzsche, esa salvación que nos propone la pregunta significaría adormecernos, acomodarnos en la palabra, siendo pues en esa salvación nosotros los que finalmente perdemos. En este sentido El Gran Inquisidor de Dostoyevski nos salva, no por él, tampoco por Jesucristo, sino precisamente por lo que no nos da. En nuestra voluntad de poder, monadológicamente solos y siendo el mal debemos trascender como frontera en nuestra plenitud; en este caso la salvación sería una guarida, y esto es ocultarnos y escondernos cuando lo que somos es intemperie metafísica. Aquí la polis muestra su intemperie, sus vacíos, y no se muestra como intemperie o, en la intemperie, se muestra. Desde la frontera, ese combate con Dios es la máxima plenitud del ser fronterizo en su máxima angustia existencial, es decir, espiritual. El poeta maldito, en las filas de Satán, siguiendo *El Paraíso perdido* de Milton, revela nuestra verdadera plenitud de la frontera como frontera. En Satán hay una terrible bondad que nos aniquila; pero en esa bondad satánica, desde el amor, el ser fronterizo salva el mundo.

La crítica especializada, como la reseña de Fresán que citábamos, acostumbra a identificar a Bolaño como romántico. Pero antes que romántico, Bolaño es socrático. Lo que sucede es que del romanticismo nuestro autor asimila lo salvaje y lo visionario<sup>179</sup>, que es aquello que fundamenta el estilo de su obra y caracteriza su modo de ver y abarcar el mundo y la vida, pero con un constante juego socrático, de ese Sócrates escéptico que genera la filosofía, el pensar, el saber, el indagar y el ver en el no ver y el no saber. En esta línea tenemos a Nicolás de Cusa, Cervantes, Kierkegaard, Wittgenstein y Borges. Nos referimos a ese Sócrates de los primeros diálogos de Platón, del que se dijo fue el último de los presocráticos. Bolaño narra desde la sombra y hace penetrar el Infra del dragón o introduce hasta el fondo de la caverna al lector como apreciamos en el arranque de *Lds*, donde se nos dice que «[n]o hubo ceremonia de iniciación» –entrada del 2 de noviembre del diario de Madero–, o que «[n]o sé muy bien en qué consiste el realismo

---

<sup>179</sup> Muchos y muy buenos ejemplos los encontramos en la obra clásica de Abrams, *El espejo y la lámpara: Teoría Romántica y tradición crítica*.

visceral» –entrada del 3 de noviembre– (13). Esto quiere decir que el narrador se ubica y ubica al lector en el no saber; por eso su discurso es extático y no estetizante o *estatizante*, en calidad de estático o Estado –polis– estático. En la voluntad de poder de su escritura, el grupo de los realvisceralistas en la novela no nos anula, sino que nos hacemos existencialmente en el grupo durante el transcurso de la novela y el sentido ético que fundamenta la búsqueda de Cesárea Tinajero. El grupo, que llaman pandilla, no movimiento, no es guarida, es intemperie. Las connotaciones de la pandilla nos llevan a otros lugares, como la amistad, el *colegueo*, la camaradería, el compañerismo, la cercanía y la familiaridad.

Bolaño poeta recuerda existencialmente a Belano héroe, y con Belano a todos los demás; de ahí la abundancia de personajes como uno de los rasgos fundamentales que caracterizan las novelas *Lds* y *2666*. Seguramente *2666* sea la novela que Belano se imagina y proyecta tras el encuentro con Cesárea Tinajero hacia el final de *Lds*, secuenciado como tríptico, primero en el relato de la maestra amiga de Cesárea, entrada del diario de Madero del 29 de enero (594-599), después al conocerla finalmente en persona, en la entrada del 31 de enero (601-603), y por último en el momento de su muerte, entrada del 1 de febrero (603-605), y decida él mismo ejecutarla en su madurez, como el modo de contar la sombra del mundo, desde esa sombra o sol negro, para mostrar el mundo en ese 2666 que el mundo no ve, pero que lo crea, lo construye y en él se realiza siendo la intemperie de la polis y no al revés. Cesárea tiene la visión que tiene Auxilio (*Lds*, 596), que es la que transmite a Belano, a Lima y a Madero, como el veneno de la serpiente, que es la locura, la lucidez y la perdición, durante su encuentro, o hundimiento en el abismo, y mediante el conocimiento del plano de una fábrica o del mundo que dibuja alucinada en su delirio poético (596-597), la tristeza, el dolor y la enfermedad, esto es: el amor que nos hace humanos.

Bolaño es Abraham porque en él hay una melancolía activa, o en él la melancolía se hace activa, nos activa existencialmente, da vitalidad en lo nuevo del viaje baudelairiano, despierta la conciencia metafísica o mirada o visión de Polifemo, y nos abre los ojos en el abismo. Nos cuenta Kierkegaard que

[p]or la fe abandonó Abraham el país de sus antepasados y fue extranjero en la tierra que le había sido indicada. Dejaba algo tras él y también se llevaba algo consigo: tras él dejaba su razón, consigo se llevaba su fe; si no hubiera procedido así nunca habría partido, porque habría pensado que todo aquello era absurdo. Por su fe fue extranjero en la tierra que le había sido indicada, donde no encontró nada que le trajese recuerdos queridos, antes bien, la novedad de todas aquellas cosas agobiaba su ánimo con una melancólica nostalgia. (...) Transcurrió el tiempo, la tarde dio paso a la noche, pero él no era tan mezquino como para olvidar una esperanza (...). Entonces se afligió, pero el dolor no le engañó como había hecho la vida, sino que le asistió cuanto pudo: en la dulzura del dolor fue señor de su defraudada esperanza (*Temor y Temblor*, 12-13).

Bolaño fue a hacer la revolución física e hizo la revolución metafísica, que es la revolución en la sombra. En esa dulzura hallamos los momentos más desgarradores de su obra, como el final de *Amberes*, el final de *Estrella distante*, el final de *Amuleto*, el final de *Nocturno de Chile*, el final de *Una novelita lumpen*, todo *Lds* y todo *2666*, como un viaje que nos abre al viaje o la noche que nos abre a la noche.

Pero en el mundo del espíritu no ocurren las cosas del mismo modo [el mundo exterior está sujeto a la ley de la imperfección]. Impera en él un orden eterno y divino; no llueve allí del mismo modo sobre justos e injustos, ni brilla allí el mismo sol sobre buenos y malos. En el mundo del espíritu es válido el proverbio de que sólo quien trabaja come; sólo quien conoció angustias reposa; sólo quien desciende a los infiernos salva a la persona amada, y sólo quien empuña el cuchillo conserva a Isaac (19).

Esto nos dice Kierkegaard en las *consideraciones preliminares* de la “Problemata” de *Temor y Temblor*. Ese cuchillo es el cuchillo existencial recurrente en la obra de Bolaño<sup>180</sup>, cuya valentía al empuñarlo va mucho más allá de su mero uso, pues

---

<sup>180</sup> El cuchillo marca una actitud de valor ante la cobardía y da un sentido a la violencia. Hay muchos ejemplos, Belano mata al padrote Alberto de un cuchillazo (*Lds*, 604), pero recordemos nuevamente el poema de “La novela-nieve”, en *La Universidad Desconocida*, cuyo título es el dibujo de una mano, que dice: «La navaja en el cuello y la voz / del adolescente se quiebra

se trata de una fe existencial en el mero existir, el escribir y el ser, ya que es de este modo por el cual Abraham sube a un monte de Moria indicado por Dios durante tres días de sufrimiento infinito con su hijo Isaac, al que le responde a su duda por la ausencia de cordero para el sacrificio, que Dios proveerá<sup>181</sup>, y por el cual Bolaño atraviesa el infinito abismo de Santa Teresa para escribir “La parte de los crímenes” y darle la vuelta a la visión de 2666 y con ella dar el giro a toda la cultura occidental, para conseguir con el lector ser la polis de la intemperie y no la intemperie de la polis, salvar entonces a la persona amada, a su generación, y conservar todas las generaciones que vengan en la plenitud del ser fronterizo y no en su vacío.

En *Lds*, el viaje físico se hace metafísico. García Madero es la inocencia y es la inteligencia: una inocencia inteligente embarcada en un viaje inquietante con Belano y Lima por las profundidades de México. El diario de la primera parte comenzará el Día de Muertos. Bolaño hace que el lector se sitúe en el nivel o perspectiva de Madero desde la cual observar lo que va experimentando. El nombre de Madero es Juan, como el personaje principal de la novela de Rulfo, *Pedro Páramo*, Juan Preciado. Los guiños con la obra rulfiana, como ya indicábamos, son muchos, como por ejemplo el nombre del hotel donde Quim Font se ve con Lupe es La Media Luna (106). Madero, con su ingenuidad simpática, razona y habla con demasiada propiedad sobre un mundo que no abarca, pero que poco a poco va conociendo o se va dejando conocer en la línea de un Juan Preciado perdido en Comala: periplo de periplos al ser una voz absorbida por la intemperie de todas las voces. La diferencia estriba en que mientras Preciado halla la muerte entre promesas y sueños, Madero descubre o se le revela la vida desde sus

---

/ dámelo todo dámelo todo / o te corto / y la luna se hincha / entre los pelos» (la cursiva es del texto) (30). Es interesante relacionarlo con el epígrafe de *Eichmann en Jerusalén* de Hannah Arendt, cuya estrofa extraída del poema de 1933, “Alemania”, de Bertolt Brecht, dice: «¡Oh, Alemania! / Quien solo oiga los discursos / que de ti nos llegan, se reirá. / Pero quien vea lo que haces, / echará mano al cuchillo» (11). Estos versos apuntan directamente al personaje de Archiboldi, en su actitud, cambios de perspectiva y actos.

<sup>181</sup> La Biblia didáctica (Gn, 22, 8).



ilusiones. Donde uno no prospera, pues se lo traga el rencor de su padre, el otro encuentra la mirada del poeta, la visión y la sombra, o, para ser más exactos, la visión en la sombra. En este sentido *Lds* es el proceso que nos lleva de la intemperie física a la intemperie metafísica, esto es de la intemperie de la polis a la polis de la intemperie. Esta idea formulada en *El Paraíso perdido* de Milton, Eva es la casa metafísica, el mundo interior del exterior, y Adán la intemperie física, el mundo exterior del interior. Eva, como tal casa, nos revela como intemperie metafísica; Adán, sin embargo, como la necesidad de la casa, o de la polis. Eva es la intemperie metafísica de Adán mientras que Adán es la casa física de Eva, siendo ambos entre sí la tendencia del otro en sí mismos. Nuestro movimiento metafísico, generado y realizado en nuestra voluntad de poder, nos adentra en la intemperie de nuestra polis, aniquilándonos, o en la polis de nuestra intemperie, creándola, creándonos como polis en la plenitud de nuestro ser fronterizo y no en su vacío como vacío. Nuestra polis es fronteriza porque no es la polis acotada por fronteras en torno suya, construyéndose como su propio afuera, distanciándose de sí misma e imponiéndose a sí misma, sino que es la frontera misma. Somos la frontera. Somos el ser fronterizo.

Es curioso siguiendo esta idea de casa metafísica de la intemperie física e intemperie metafísica de la casa física, por lo que tiene de positivo y por lo que tiene de negativo, que la evolución de *templum* fuese del espacio abierto de un área sagrada a una edificación cerrada en esos lugares sagrados<sup>182</sup>. De hecho, el espacio o zona seleccionada, acotada, delimitada o cortada por el augur pasa de ser un punto de observación a ser un habitáculo de adoración. La conciencia, nuestra conciencia, en este sentido realiza su propio viaje y su propia edificación o cosmos, lo cual origina su propiedad con respecto a sí misma, el otro y lo otro. La visión del ser cambia y la cultura lo expresa en su sentir más profundo o significativo. En *Estrella distante* lo apreciamos por ejemplo con el detective Javert de *Los miserables* de Víctor Hugo, que marca la diferencia, su diferencia, entre el antes y el ahora, según Romero, el cual considera que «[h]oy en día, (...) al menos en las películas norteamericanas, los policías sólo se

---

<sup>182</sup> Para la información de *templum* nos remitimos a la bibliografía general, apartado electrónico.

divorcian. Javert, en cambio, se suicida. ¿Nota la diferencia?» (128-129). El compromiso ético se diluye en la polis aumentando la intrascendencia de la polis ahora ya como intemperie; de ahí el territorio laxo y pantanoso de arenas movedizas de “La parte de los crímenes” de 2666.

Madero en su corrección, su ingenuidad y su inocencia es la esencia del poeta, y en su modo y estilo, aunque él no lo sepa, intemperie. De ahí sus encontronazos con el poeta del taller de poesía Julio César Álamo. Las intervenciones de Madero descuadran y sacan de sí al poeta cobijado en las paredes de la universidad, siendo en sí, estas intervenciones, artefactos. Ya no sus poemas, que se esfuerza en escribir, sino él mismo, su mirada y presencia, es poesía, que sentimos y captamos como tal en el contraste que se produce al enfrentarse o confrontarse su actitud comprometida con la pose de profesor o crítico del poeta Álamo.

El DF como polis se configura con los personajes del poeta Julio César Álamo, el padre de las Font, el arquitecto Quim Font, y el padrote Alberto con su amigo el policía. Álamo es la polis de la polis, Quim Font la frontera de la polis, y Alberto la intemperie de la polis. Los tres personajes tienden o representan ya en sí la intemperie de la polis, que es el vacío del ser fronterizo. Álamo es la fachada o la máscara que nada contiene, pues todo su contenido se halla en esa máscara o disfraz que es su pose o estatus social. Quim Font es el constructor o figura paterna hundido en la locura, pues Font ve la realidad, vislumbra la intemperie metafísica que su conocimiento sobre la arquitectura no puede abarcar, puesto que él es polis, o que tal conocimiento lo transforma en un absurdo inconmensurable; de ahí su actitud confusa y sinuosa, y su relación con Lupe, que es, con respecto a la polis, la frontera de la intemperie. La tercera cabeza de la polis representa directamente su intemperie, su vacío aniquilador. Su relación con la policía no es baladí, si tenemos en cuenta 2666. Este personaje se sostiene gracias al mito, que materializa su vacío, se impone gracias al proceso de mitificación –su pene enorme, su enorme cuchillo–, que el viaje de nuestros protagonistas, ese viaje poético, en la poesía que constantemente nos crea y estructura como plenitud, a nuestra intemperie metafísica, se encargará, en su mismo proceso, de evidenciar sin enigmas y desmitificar,

desenmascarar o desnudar sin misterio. Lo mismo sucederá con la figura del *Gigante*, que la visión externa en nuestro interior agiganta con los personajes y en los personajes de Hans Reiter-Archiboldi y su sobrino Klaus Haas en *2666*, mediante un proceso mitificador similar al que presenciamos en *Lds* con las personas que se arremolinan en torno a la sima o boca del diablo; y cuando no es la visión externa es la visión interna la que agiganta y engrandece en nuestro interior a uno mismo, a la altura de emperador romano o mito, como comprobamos y experimentamos con el personaje o la voz de Xosé Lendoiro en la parte central de *Lds*. Engrandecer en este sentido es reducir e incluso anular, lo cual se traduce como abandono del niño en la sima y Haas en la cárcel; de ahí el miedo supersticioso ante Archiboldi y Haas, y las ruinas de un imperio en las que acaba y desde las que habla Lendoiro. Es por esto que no terminamos de entender cómo ha sido posible que parte de la crítica especializada haya contribuido a mitificar la figura de Bolaño. El final de “La parte de Fate” es especialmente significativo en esta idea a la que nos referimos de la percepción mitificadora, como visión externa o interna, con la cual Bolaño juega constantemente, precisamente para desmitificarla. La voz narrativa omnisciente nos dice que «[c]uando Fate oyó los pasos que se aproximaban pensó que eran los pasos de un gigante. (...) De pronto una voz se puso a entonar una canción. (...) Soy un gigante perdido en medio de un bosque quemado. Pero alguien vendrá a rescatarme. (...) –Pregunten lo que quieran –dijo el gigante» (439-440). La primera percepción es la de Fate, con Rosa Amalfitano y la periodista Guadalupe Roncal; la segunda es la del mismo Haas, que contribuye a esa mitificación para subvertirla; y la tercera, irónicamente contagiándose en esa percepción, con el fin de darle el giro desde su interior y descubrirla, la del narrador, como en un estilo indirecto libre, libre en sí mismo. Asimismo, el mito, lo mítico y la fantasía también tienen o se expresan desde su parte afectiva, por ejemplo en el interior de Lotte se le figura su hermano mayor Hans Reiter como un gigante.

Estamos de acuerdo con Masoliver Ródenas, por lo que venimos diciendo sobre el viaje metafísico, revelador y desmitificador, sobre el hecho de que *2666* quedaría

incompleta sin la lectura de *Lds*<sup>183</sup>. Es muy interesante en su estudio el vínculo que conecta a los personajes de Quim Font y Amadeo Salvatierra (*Bolaño salvaje*, 308): la locura en Font, la noche en Salvatierra, y en ambos el alcohol, la enajenación y la embriaguez, que le hace a Font ver con claridad el trasfondo del DF, y a Salvatierra recordar lo que el olvido se lleva consigo. Nos resulta conveniente relacionar esta idea de la embriaguez, la memoria del enajenado y el olvido general con el poema de José Hierro, “Cantando en Yiddish” (*Cuaderno de Nueva York*, 43-50). Dice la voz poética del ensimismado en la parte V y última del poema: «Me asfixiaría si ahora no cantase / el canto aquél. Me llegan con nitidez las notas / agazapadas en el pergamino. Las recupero. / Recupero sonos, palabras olvidadas. / Me asfixiaría si no las cantase ahora. / Y alzo en mi mano el jarro de amargor / blanco y rubio, como si brindase a no sé qué» (49). Esta visión o canto nos recuerda al ataque o pesadilla de Auxilio Lacouture que destila como un alquimista el olvido aniquilador en amuleto. El jarro, al jarrón o florero cuyas flores no nos permiten ver su fondo, y que esconde todas nuestras pesadillas. Tengamos en cuenta que la marca del tequila que beben Belano y Lima con Salvatierra es “Los Suicidas”, pues están y son el borde del abismo, en medio del abismo, como salto y caída. El esfuerzo por recordar que confiere a Auxilio un carácter místico a su hazaña afectiva contrasta fuertemente con el inicio o punto de partida del poema de Hierro, que dice: «He aprendido a no recordar» (43). Ese *aprender* es el que nos fulmina como olvido y nos hace relucir como 2666.

Quim Font rompe la verticalidad de la jerarquía que estructura la polis del DF al quedar ésta descabezada por su saber ver o locura, y la transforma en una jerarquía horizontal más por su carácter fronterizo que por las relaciones de poder que pueda establecer. De hecho, la casa de los Font es porosa, física y metafísicamente. La locura de Quim, la presencia sempiterna de Alberto y Lupe evidencian esa porosidad, que descubre en mitad del abismo a las hermanas Font, a Madero, Belano y Lima, y al resto del DF, de México y del mundo. El padre, representado por Quim y Alberto, es la intemperie de la polis o la manifestación, componiendo la frontera, de 2666; de ahí la

---

<sup>183</sup> Afirmado en “Palabras contra el tiempo” (312), *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 305-318.

conveniencia metafísica y connivencia del viaje de la parte central de *Lds* en medio del discurso físico del diario de Madero, que conforma la primera y la tercera parte de la novela. El *vi* anafórico nos convoca e invoca al fondo y en el fondo del jarrón, del jarro, del abismo.

*Lds* se halla conectada mediante ventanas que nos trasladan metafísicamente de un lugar a otro para salir de la intemperie de la polis, revelarnos como intemperie metafísica y desde ella crear la polis, crear la polis de la intemperie. Ventanas son el espejo del lavabo del bar Encrucijada Veracruzana en que Madero se mira y ve al diablo (27), o en general los espejos (374-375), las fotos pornográficas que le enseña San Epifanio (57-58), los mundos paralelos o la sensación de estar en otro lugar (121), el abismo (124), el jardín (Ibídem) o parque (501 y ss.), la porosidad de la casa (125-126), la televisión (128), la «ventana estrictamente rectangular del Impala» (137), las digresiones en las respuestas de todos los interrogados en la parte central de la novela, la sima (433-434), el despliegue durante un duelo (481-482), la que abre Amadeo al final de la parte central para que entre oxígeno o nos introduzca de nuevo en el diario de Madero (554), los ojos, la visión, el poema, los dibujos de Cesárea Tinajero (376 y 596-597), las tres ventanas del final y los puntos suspensivos o marco intermitente de la ventana final o inicial *in medias res* (608-609). A la parte central accedemos mediante una ventana y de ella salimos por otra ventana, lo cual prefigura la ventana final como intemperie metafísica, y, en esa intemperie, toda la novela como la polis de la intemperie. Tengamos en cuenta que el lector se sumerge en la lectura del diario como manuscrito encontrado, el cual nos transformará metafísicamente en detectives despertándonos en el abismo y abriéndonos así verdaderamente al mundo, como sucederá a Reiter transformado en Archiboldi, a modo de edificación existencial, tras la lectura de los cuadernos de Ansky.

*Lds* es una novela que, como decimos, habla de la tristeza. Su estructura es peculiar al insertar un sinfín de informes, de carácter testimonial<sup>184</sup> y confesional, en mitad de un diario. El juego con el tiempo cronológico en la invocación del tiempo metafísico, que nos sumerge escalonadamente en el fondo del mar, con el fin de mostrarnos, y de ese modo introducimos en lo más profundo de las fosas abisales de la tristeza y hallar en ellas nuestra verdadera alegría, que es una alegría íntima en la mónada: una alegría existencial. El fondo tiene sus trasfondos. La primera parte de *Lds* traza un recorrido que nos dirige a ese otro tiempo, a esa otra realidad que nos hace contemplar el mundo desde dentro, desde su adentro que es el afuera, que es la intemperie metafísica. Llegando a la página cuatrocientos<sup>185</sup> de la novela es cuando, ya en el fondo del tema, el argumento y la narración, en su forma y contenido, en su estilo, nos introducimos en el abismo. El subir o bajar la escalera, caminar o escalar, la catábasis o la anábasis eran siempre y en todo momento una caída, un ser o estar metafísicamente arrojados, haciendo uso de la terminología heideggeriana. En este sentido volvemos a Juan Rulfo con su novela *Pedro Páramo*, donde bajamos a Comala, y el cuento “Luvina”, donde subimos a ese pueblo. Después, la tercera parte de *Lds* tendrá que ser leída con otra visión de las cosas, porque ese es el trayecto a ninguna parte, el diario que acaba en una ventana que se desvanece y esfuma, llegando así a todos los sitios, que son todos y ninguno, donde todos estamos, donde todo se halla, que es, al final de todo, y al principio de todo iniciando en todo momento cada uno de nuestros instantes, la intemperie metafísica.

---

<sup>184</sup> Para un comentario del género testimonial en *Lds* consultar “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*” de Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto, en *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 163-189. En la nota 5 de su estudio llegan a considerar la parte central burla del género del testimonio (187).

<sup>185</sup> Esta apreciación también la tiene Álvaro Bisama en “Todos somos monstruos”, *Territorios en fuga*, 2003, pp. 79-93. Es interesante que como lector *Lds* le cale en la página 423 (79).

La ventana<sup>186</sup> invoca el Aleph, el marco de nuestra realidad se disecciona mediante el *vi* anafórico<sup>187</sup> de Madero, pues el lector ve el mundo desde su perspectiva, y nos adentramos en la intemporalidad de la temporalidad del ojo de Polifemo o la cronología ubicua de “Los detectives salvajes (1976-1996)”. El 6 de las dos fechas

---

<sup>186</sup> La crítica especializada en Bolaño, que ha dedicado su estudio a la novela *Lds*, ha centrado su atención en interpretar las ventanas con las que concluye la ganadora del Rómulo Gallegos. Así tenemos a Cristian Gómez en “¿Qué hay detrás de la ventana? Roberto Bolaño y el lugar de la literatura” y a Ricardo Martínez en “Más allá de la última ventana. Los «marcos» de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva”, ambos, uno a continuación del otro, en *Territorios en fuga*, 2003, pp. 177-186 y 187-200. Cristian Gómez concluye que su madre, «simplemente, me dijo: otra página del libro» (186). Alexis Candia Cáceres interpreta que «[h]ay una nueva perspectiva para mirar en la oscuridad que es, a su vez, la forma en que Bolaño entiende la literatura. (...) Bolaño parece invitarnos a mirar el abismo» (159), en “Entrada en juego: el placer del paréntesis y la poesía de lanzas rotas en la narrativa de Roberto Bolaño”, *Anales de Literatura Chilena*, 2008, pp. 145-163. En el estudio de Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto, citado en la nota 13 de este capítulo, sostienen que «*Los detectives salvajes* cifra en esta pregunta [¿Qué hay detrás de la ventana?] las claves de su lectura. (...) [U]no de los sentidos esenciales: el modo en el que la novela historiza el recorrido por diferentes concepciones poéticas» (163). Especial atención merece el artículo de Carlos Labbé J., “Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño”, en *Taller de Letras*, 2003, pp. 91-98, que empieza con las líneas discontinuas de la ventana final como «modelo del significado literario» de la novela, pues «se trata de narrar, por medio de la yuxtaposición de relatos particulares y distantemente provocativos, como la línea oscura sobre el fondo claro de la página, cierto fenómeno que rebasa los límites de la literatura en su imprecisión, en su inefabilidad» (92), y acaba encuadrándola, semejante a como lo hace Ricardo Martínez mediante la poética cognitiva, en el ataúd del otro chiste de Madero al que alude el título de este estudio (97-98), lo cual nos resulta paradójico o más de acuerdo con “La parte de los críticos” que de *Lds*. Ricardo Cuadros en “La escritura y la muerte en *Los detectives salvajes*”, *Una literatura infinita*, 2005, pp. 159-164, considera que «[c]on la obra de Cesárea Tinajero en su poder, al joven García Madero le queda toda una vida por delante para leer e inventar respuestas» (164), a la pregunta que nos hace «ante un rectángulo de líneas entrecortadas» (Ibídem).

apunta, señala y rasga 2666. Muchos puntos en común son los que hallamos entre la novela de 1939 de William Faulkner, *Las palmeras salvajes*, y *Lds*. En ambas el vínculo con lo salvaje es constante, estando en todo momento de fondo lo salvaje y siendo las dos en sus vivencias y en los ecos de sus vivencias metafísicamente la dimensión salvaje. Esta dimensión adopta el sentido de la intemperie, y más concretamente de la intemperie metafísica. Es desde esa intemperie metafísica desde donde se percibe, siente, observa, capta, sufre y vive el sentido cruel y dañino de lo salvaje, en ninguno de los casos sucede lo contrario.

Nos resulta extremadamente curioso que *Lds* haya sido traducido al inglés como *The Savage Detectives* por Natasha Wimmer y no como *The Wild Detectives*, siguiendo la fuerza y potencia de pensamiento y literaria de Faulkner, en su obra y en concreto en la novela que analizamos, *The Wild Palms*, mucho más en consonancia con el sentido espiritual, existencial y metafísico de intemperie de la novela de Bolaño que las acepciones de crueldad cruenta, violencia extrema y daño descarnado que contiene la variante en inglés *savage*. Parece que la estrategia comercial y la intención mitificadora necesita hoy en día más de un *savage* que de un *wild*, como si este requerimiento fuese el énfasis –la intensificación intensificada– de nuestro tiempo, época o *Zeitgeist*. En la traducción inglesa la pregunta del final ¿qué hay detrás de la ventana? es «What’s outside the window?» (577). El *outside* de la versión inglesa apunta figuradamente, metafóricamente, metafísicamente al *wild* de la intemperie, no al *savage* del salvajismo feroz, destructivo y desolador –el *bebedizo de brujas* que rechaza plenamente el pensamiento dionisiaco de Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*, 50). Es en tal caso la civilización la que muestra o ha creado la otra cara de la moneda aniquilando el *wild* propio de la vida y nuestro ser mediante la domesticación, el adoctrinamiento e imposición del *savage*, como modo de organizar una estructura de poder estable o jerarquía basada en el miedo y la crueldad legal e ilegal. La obra de Bolaño, y en

---

<sup>187</sup> Nieves Vázquez Recio lo llama «vi enumerativo» (187). Un buen análisis de este recurso lo encontramos en el capítulo “La escritura torrencial” de su libro *Borges es inagotable; una lectura borgeana de Roberto Bolaño*.



particular *Lds*, nos saca y libera del *savage* de la polis para percibir y percibirnos nuevamente como el *wild* o intemperie metafísica que éramos y que somos, viviendo la vida poéticamente con toda y en toda su poesía. Pero este proceso, viaje o *paso* no se trata de un volver al estado salvaje, sino, más bien al contrario, un ser nuestro estado salvaje en nuestra dimensión salvaje, que es precisamente ser poeta, ser y expresar poesía, verdadero *sentido*, fuerza, impulso y creación de nuestros significantes y significados en que *Lds* quiere y pretende que el lector, tras su lectura, despierte. Despertándose en ese sentido, despierta el mundo extáticamente en el abismo, en la plenitud del universo como la plenitud del ser fronterizo. Este sentido es el amor en el viaje de ida, del autor al lector, y en su viaje de vuelta, del lector al autor. Lautréamont pensaba que «[u]n poeta debe ser más útil que cualquier otro ciudadano de su tribu» (*Los cantos de Maldoror y otros textos*, 275). Lautréamont en su enorme y abismal lucidez era fundamentalmente ético.

*Lds* da enteramente el salto al vacío del autor al lector para que en el no saber de la fe existencial trascendamos todos juntos extáticamente el estatismo de la caída y la ceguera, amando, incluyéndonos, y no aniquilando, excluyendo. Ese salto infinito al infinito es la mayor y más íntima de las cercanías, que es además una cercanía monadológica, absoluta y universal. La mirada del arte, en su ver poético la vida y las cosas, en su ser poesía incluye el absoluto desde el afuera realizando un acto artístico, místico y poético. La experiencia estética del receptor vuelve al receptor visionario, y es entonces cuando se emociona, por sentirse en ese instante el absoluto, por revelarse en ese sentimiento íntimamente como mundo, vinculado, vinculándose éticamente con el mundo, en lo ético como lo ético, mostrándose entonces, entonces trascendiendo, el mundo. La civilización busca desesperadamente en su ceguera metafísica recuperar, *re-unirse*, religarse al *wild* como *wild*: ser en la intemperie metafísica como intemperie metafísica, amando, y en el amar ser la polis, siendo. Sin embargo, en su desesperación y en su deseo, en su política y religión, como religión, política, espectáculo y desasosiego, como polis y para su polis, en la distancia que lo distancia de toda frontera y de la intemperie, haciéndose fuerte en su *fortaleza*, es *savage*. Mientras el *wild* incluye, por ser lo grandioso, lo maravilloso, lo fantástico; el *savage* excluye en su parte o

partición como parte. Se particulariza en su parte y no en su parte se universaliza. La estética como parte es intrascendente; la estética trasciende en lo ético, esto es, siendo ética la estética. El *savage* busca su objetivo sin consideraciones de ningún tipo, salvo aquellas que hagan conseguir su objetivo. Su búsqueda, acto o surco es en sí excluyente, determinado y determinante, condicionado y condicionante, y, en cualquiera de los casos, aniquilador. Nuestra civilización, para ser, aniquila con precisión y sin consideración, salvo la de conseguir sus objetivos. Sin objetivos nuestra polis no sabe ser: se pierde, se aniquila. Traducir *savage* por salvaje en vez de usando la opción de *wild* es sintomático de nuestro siglo XXI nacido y surgido de nuestro siglo XX. Leer y considerar en este sentido a Bolaño es realizar una lectura superficial y epidérmica de su obra y anular todo lo enriquecedor y asombroso que tiene su lectura que aportarnos, con el fin de llevar a cabo nuestra revolución en la sombra, que es una radical revolución existencial de crear con nuestros actos la polis de la intemperie como *wild* y no generar con los mismos actos la intemperie de la polis como *savage*, siendo éste el paisaje imperante de nuestro presente o cementerio, ceguera e incomprensión cifrada en nuestro íntimo y existencial 2666.

Ante la sombra metafísica, la sombra densa que se forma y genera como nube pulverizadora. Bolaño metafísico muestra nuestro ser poético en la esencia y desnudez de su acto, de su *poiesis*. De ahí que desde esa visión o perspectiva o dimensión metafísica contemplemos con claridad y nitidez abrumadora nuestro acto aniquilador, como apreciamos y aprendemos verbigracia en *Estrella distante*, *Lds* y *2666*. Ser metafísico es ser político y ser didáctico. Sade, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud son didácticos, pues nos enseñan abiertamente, son políticos, pues se implican profundamente, y son metafísicos, pues nos dan la visión absoluta del mundo, mostrándolo. Eso es poesía. La vida es poesía y nada más. La literatura es metafísica. El malditismo en Bolaño es místico y es metafísico. Apolo salvaje –*wild*– contempla a Dionisos salvaje –*savage*. Apolo dionisiaco es el ser de la intemperie, el ser en la intemperie, siendo la intemperie metafísica. La filosofía de Nietzsche es el esfuerzo titánico de recuperar el *wild*, recuperarnos como intemperie. De ahí su giro dionisiaco en Zaratustra; de ahí el giro posplotiniano, en nuestro presente, de Bolaño como un Sócrates

en su pensar, percibir y crear el mundo escéptico, irónico, presocrático y salvaje. La literatura es realizar metafísicamente el viaje metafísico hacia el corazón de las tinieblas y por el díscolo e indómito Mississippi, como en el poema visionario de Cesárea Tinajero, para ser y actuar siendo la poesía del mundo, como es y sucede en la trepidante aventura y viaje de nuestros amigos de *Lds*, y la nuestra, con ellos, por la inmensa parte central disolviendo o fulminando el marco o los marcos fijos de nuestra ventana. Tengamos siempre presente el epígrafe de la novela con la cita de *Bajo el volcán* de Lowry, pues en ese sentido quien nos salva nos condena, ya que si no nos salvamos nosotros mismos en nuestra absoluta soledad, siendo esa íntima soledad nuestra plenitud con nosotros mismos, no nos salvará nadie, sobre todo si lo que *esperamos* es que sea alguien o algo lo que nos salve. Si nos salvamos, salvamos el mundo, pues nuestro acto es extático y en él y por él trasciende el mundo.

El viaje o movimiento existencial es subterráneo, en la sombra, hacia el fondo de la caverna o de nuestro abismo. Madero no necesita ser iniciado porque es ya en sí poeta, poético y místico en su ser tal cual él es. Siendo tal cual destrona y descuadra al tótem consagrado e idolatrado de Julio César Álamo en su estatismo y pose, al igual que sucede con la actitud salvaje *-wild-* de los infrarrealistas frente a Octavio Paz, que en *Lds* sufrirá una transformación con Ulises Lima en el Parque Hundido como parque hundido o parque hundiéndose como vacío de la caída: la caída de ese hundirse.

Así pues, resulta especialmente intensa la relación, influencia y asimilación de Bolaño en su novela *Lds* de la obra de Carlos Castaneda y los escritores de la generación beat. La actitud del guerrero y visión del chamán es en sí misma la intemperie o el ser salvaje: la experiencia, el sentir y el existir del *wild*. El *beat* es un verdadero palpito o golpe espiritual que evidencia o revela el *wild* de ser siendo la poesía del mundo. El viaje a lo subterráneo de la polis es precisamente el de ver, sentir y expresar su verdadera poesía, su verdadero ser intemperie metafísica siendo esa poesía, y así dar el giro, la vuelta, desnudar, desnudarse y quitar la máscara estática de la polis. Por eso Jack Kerouak, Neal Cassady y compañía no paran ni terminan nunca de viajar, pues desean

ser el viaje, el jazz, el ser todas las cosas en su palpitar, caminar, vagabundear, viajar, vivir en su darse, en su constante *paso*, como plenitud.

La consagración de la polis aniquila ese palpito, anula el *beat*. La polis se revela entonces *savage*, al tener que canalizar, domesticar, controlar, invadir y conquistar, sea como sea, para ser. En la línea que reflexionamos con Faulkner también tenemos la obra del antropólogo francés Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje (La Pensée sauvage)*, que analizaremos más adelante. La diferencia semántica que hace la lengua inglesa no la hacen ni el español ni el francés, ya que ambos sentidos confluyen y conviven en la misma palabra; si bien es verdad que el significado predominante de salvaje y *sauvage* es el de «animal no domesticado; planta silvestre; agua que corre libremente sin cauce determinado; muy grande o intenso» (*Diccionario del español actual*, 4023), o bien tierras por conquistar o vírgenes, para nosotros, en esta investigación, entendido en el sentido existencial y metafísico del valor y la aventura siempre por vivir tras la última ventana de *Lds*. Todas estas acepciones nos llevan al sentido que tiene *wild* o el de nuestra hermenéutica de la intemperie metafísica, o el *outside* que hay o hallamos detrás de la ventana. Sólo una acepción, tanto en español como en francés, nos lleva a un «comportamiento violento, desconsiderado o cruel» (Ibídem), como segunda acepción de «individuo o pueblo primitivo y ajeno a la civilización» (Ibídem). Esta última acepción entra asimismo en *savage*, pero en lengua inglesa con un sentido peyorativo y ofensivo como de persona poco desarrollada, lo cual nos da un fuerte contraste de la civilización o perspectiva de la polis con respecto a la barbarie o la perspectiva de la intemperie.

La intemporalidad de la intemperie metafísica marca y define el sentido profundo de *Las palmeras salvajes*, novela durísima que comentamos traducida por Borges, que apunta directamente a *Pedro Páramo* o la obra de Rulfo y a *Lds* o la obra de Bolaño.

Durante una conversación, dice el protagonista, Wilbourne, ante la afirmación de que *todavía tiene miedo*, que «[s]í. Y no por cuestión de dinero. (...) Es el amor, si quieres. Porque no puede durar. No hay lugar para él en el mundo (...). Lo hemos eliminado. Nos ha tomado largo tiempo, pero el hombre es ilimitado en invenciones, y

nos hemos librado del amor como nos hemos librado de Cristo» (115). El poeta en *Lds* busca salvajemente el amor de un mundo y en un mundo que ha olvidado amar. Esta búsqueda es existencial penetrando y ahondando en lo más íntimo de su ser, donde el abismo tiene sentido y la vida se expresa en ese abismo o sima. Este viaje espiritual es la intemperie, y es la intemperie la que brinda el sentido espiritual a nuestro viaje salvaje, donde transformar el intrincado y laberíntico *savage* en puro y claro *wild*. Dice más adelante Wilbourne que «[s]i volviera Jesús lo crucificaríamos en seguida en defensa propia, para justificar y preservar la civilización que hemos trabajado y sufrido y matado gritando y maldiciendo con rabia e impotencia y terror por dos mil años para crearla y perfeccionarla a imagen y semejanza del hombre; si volviera Venus sería un hombre que se masturba en una letrina de subterráneo mirando tarjetas postales francesas...» (115-116). Desmitificamos Venus o nuestra mirada mitificadora para descubrirnos como somos, no como simulamos que somos o deseamos ser. Recordemos que el general Entrescu es crucificado en la quinta parte de *2666* por sus propios soldados, que desertan y *asalvajados* merodean ansiosos en busca de su botín (929-933). Es muy interesante relacionar el tópico del Gran Inquisidor de Dostoyevski en *Lds*, donde veíamos nos situaba y orientaba para soltarnos con Lowry en el viaje salvaje que emprendemos con Madero, al uso que encontramos en esta novela de Faulkner, con el cual denuncia la aniquilación del amor, en la debilidad y deambular laberíntico de los personajes, y la necesidad de esta aniquilación, para conservarnos en la polis que hemos creado y en la que nos hemos creado. Esta idea desemboca o se revelará en Bolaño como *2666*.

Desde el *wild* de *Las palmeras salvajes* vemos el *savage* de nuestra civilización. El *savage* de nuestro tiempo, civilización o polis prescinde de Jesucristo o lo impone, en ambas opciones aniquilando en el acto de prescindir o imponer su Jesucristo. De esa manera el ser de nuestra era, el ser humano, siendo el mal, siendo intensificación, intensifica, prescindiendo o imponiendo, su intensificación, aniquilando.

La parte central de *Lds* nos introduce en la intemporalidad por el marco del tiempo para contemplarnos como intemporalidad, para vernos y sentirnos como

intemperie metafísica fuera de ese marco. La clave nos la da nuevamente *Las palmeras salvajes* cuando Wilbourne dice que

[y]o estaba en eclipse. (...) Yo estaba fuera del tiempo: todavía estaba ligado a él, sostenido por él en el espacio como tú has estado desde que hubo un «no-tú» para que tú existieras, y estarás ahí hasta que se acabe el «no-tú» que te ha permitido existir –esto es inmortalidad–, sostenido por él, eso es todo, justo encima, no conductor, como el gorrión aislado por sus duros pies muertos no-conductores de la línea de alta tensión, la corriente del tiempo que corre por el recuerdo, que existe sólo en relación con la escasa realidad (también he aprendido eso) que conocemos; fuera de eso el tiempo no existe. Tú sabes: *yo no era*. Luego *yo soy*, y empieza el tiempo, retroactivo era y será. Luego *yo fui* y ahora no soy y no ha existido el tiempo. Era como el instante de la virginidad, era el instante de la virginidad: la condición, el hecho que sólo existe en el instante en que uno sabe que lo está perdiendo; duró tanto porque yo era demasiado viejo, porque esperé demasiado; veintisiete años es demasiado esperar para librar al sistema de lo que debía haberse visto libre a los catorce o quizás quince o aun antes (la cursiva es del texto) (116).

La diferencia estriba entre el ser en el estallido del ser o ser en la estela del ser. En el estallido sólo hay ser: es el siendo. En la estela del ser *siendo*, siendo *ser*, siendo *ahora* ser, en la estela, es donde se genera el tiempo. El tiempo es la estructuración del éxtasis del ser, siendo estructurándose, pero en la estela del ser como historia; de ahí que el tiempo tienda a estatizarse en su recuerdo tendente al estatismo del olvido que es el vacío. La revitalización del recuerdo, en la revitalización, el recuerdo deja de ser memoria para ser sentir, y en el sentir relanzar al ser al siendo. El diálogo y la relectura lanzan la palabra a su movimiento metafísico que es su inmovilidad esencial: su poesía, estallido del ser reformulándose ante nuestros ojos iluminando nuestra época, circunstancia o sentir solitario. El payaso –el chiste– deja de ser persona para ser la esencia de su existir y vida ridiculizando la careta, disfraz y estandarización del movimiento de la persona, y en la ridiculización ser el afuera que muestra o nos hace vislumbrar con la risa, o la tristeza, nuestro verdadero ser vital, nuestro esencialmente vivir como la plenitud de nuestro ser fronterizo. El payaso, el bufón, el embriagado, Auxilio (*Amuleto*, 59). La razón se relanza al no saber para mostrar su saberse, su saber ser, siendo razón. La parte central de *Lds* trata salvajemente de recuperar ese instante

intemporal y eterno en que realmente somos, como un ser en el delirio de ser, siendo poesía, sencillamente siendo, esto es: amando. Nos decía Auxilio en *Amuleto* que «en esa hora incierta de la madrugada Arturito Belano aceptaba su destino de niño de las alcantarillas y salía a buscar a sus fantasmas» (76). Las voces e informes del centro, epicentro e hipocentro de *Lds* se intercalan *sostenidas* por un espacio o trayecto al infinito, que es el delirio de Belano y Lima, y asimismo el que está siendo en ese mismo *instante*, como una confluencia de tiempos en la intemporalidad del sentir, de Madero. El Aleph que se nos abre en *Lds* es de carácter especular, como un acordeón o un abanico generado en México, como el epicentro y espejo del mundo. Dice Auxilio en *Lds* que «mientras esperaba (...) se produjo un silencio especial, como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones, y entonces me vi a mí misma y vi al soldado que se miraba arrobado en el espejo, los dos quietos como estatuas en el baño de mujeres» (193-194). La experiencia extática del Aleph invocado por el *vi* anafórico nos traslada a ese instante en que nos sentimos trascender percibiéndonos de nuevo como mundo, mostrando el mundo y en nuestro acto creando el mundo. En nuestro místico instante nos contemplamos como frontera creadora en su inmediatez de intemperie metafísica de la polis de la intemperie como la mismidad del acto extático.

La soledad monadológica se ilumina como universo de universos y siente como plenitud o monadológicamente se aniquila, semejante a quien persigue o fotografía a su asesino. Concluye su reflexión o visión Wilbourne con las siguientes imágenes tan cercanas al imaginario y pensamiento y sentir metafísicos de Bolaño:

Te acuerdas: el precipicio, el oscuro precipicio; toda la humanidad ha pasado por ahí antes que tú y todos los que vengan también, pero esto no significa nada para ti porque no te lo pueden decir, porque no pueden decirte lo que debes hacer para sobrevivir. Es la soledad. Tienes que hacerlo en soledad y uno puede aguantar sólo cierta dosis de soledad y sobrevivir, como la electricidad. Y durante un segundo o dos estarás completamente solo, no antes ni después porque nunca estarás solo, entonces en ambos casos estás seguro y acompañado en un millonario e inextricable anonimato; en uno, polvo entre polvo; en otro, gusano entre gusanos. Pero ahora vas a estar solo, lo debes, lo sabes, así debe ser, así era; arreas el animal que has montado toda la vida, la mansa yegua siempre hasta el precipicio... (116-117).

Nos sumimos nuevamente en el precipicio visionario y metafísico del final de *Amuleto* y el viaje o caída abismal que analizábamos del poema de Lezama Lima, “Rapsodia para el mulo”, así como en el poema de Bolaño “El burro”. En este punto, que es el borde del abismo, siendo el borde del abismo, sólo la cercanía, aceptación y amor a nosotros mismos es la manera de crear la resonancia creadora que nos hace infinitos en nuestra finitud: finitud, pues, infinita. Auxilio conoce a un adolescente e inexperto Belano y «me hice amiga de él, pese a la diferencia de edades, ¡pese a la diferencia de todo! (...) Yo lo llevé una vez a su casa, enfermo, borracho, yo lo llevé abrazado, colgando de mis flacas espaldas, y me hice amiga de su madre y de su padre y de su hermana tan simpática, tan simpáticos todos» (*Lds*, 194). Al final es el valor a continuar, a amar, el que nos permite dar el siguiente paso, pues el paso aparece en nosotros ya dado. El acto materializa ese paso como vida en sí, en sí misma poesía. Podemos ir del mundo de lo fantástico al mundo de la fantasía. Un capítulo especialmente significativo de *La historia interminable* de Michael Ende para *Lds* es el VI llamado “Las tres puertas mágicas”. En él se nos explican tres pruebas muy en consonancia con la fantasía siempre irónica, tierna e impactante de Roberto Bolaño. Las esfinges nunca duermen. Nadie sabe a quién dejarán pasar. «Ahora pienso que la decisión de las esfinges es totalmente *causal* y no tiene lógica alguna» (la cursiva es nuestra) (94), dice el gnomo Énguivuck, a lo que su mujer espeta que «crees que puedes rechazar los grandes misterios» (*Ibíd.*). *Lds* se abre al misterio y en el misterio abre el misterio como intemperie metafísica que era y somos. Belano y Lima concluyen: «no hay misterio, Amadeo» (377). La siguiente prueba para Atreyu es la conocida como “La Puerta del Espejo Mágico”, y es interesante que nos detengamos un instante en saber en qué consiste, siguiendo nuestro análisis de *Lds* y la obra de Bolaño, ya que

[e]sa puerta está tanto abierta como cerrada. (...) Quizá sería mejor decir que no está cerrada ni abierta. (...) En pocas palabras: se trata de un gran espejo o de algo así, aunque no está hecho de cristal ni de metal. (...) En cualquier caso, cuando se está ante él, se ve uno a sí mismo... pero no como en un espejo corriente, desde luego. No se ve el exterior, sino el verdadero interior de uno, tal como en realidad es. Quien quiera atravesarlo tiene que –por decirlo así– penetrar en sí mismo (96).



Esta presentación o reflexión nos lleva nuevamente a la ventana final, que es asimismo una puerta y un espejo sin cristal, pues somos absolutamente nosotros, ya que esa ventana difuminándose somos enteramente nosotros, nuestro absoluto, el ser fronterizo, el absoluto, viéndonos. Los puntos suspensivos del final de *La historia interminable* (419) nos siguen dando pistas de quién debe continuar el diario, la narración, el viaje... En caso de que nos atrevamos, tengamos el valor o queramos dar el paso, no será tan fácil. Énguivuck nos advierte que

«[h]e comprobado que precisamente los visitantes que se consideran especialmente intachables huyen gritando del monstruo que los mira irónicamente desde el espejo. A algunos tuvimos que tratarlos durante semanas antes de que estuvieran siquiera en condiciones de emprender el viaje de regreso. (...)

»Otros (...) no habían visto al parecer nada más horrible, pero tuvieron el valor de pasar sin embargo. Para otros fue menos espantoso, pero todos tuvieron que vencerse a sí mismo. No se puede decir nada que valga para todos los casos. Para cada uno es diferente (97).

Aquí Michael Ende se nos muestra como un buen lector de Kafka. Nuestra civilización se ha olvidado y ha anulado nuestro *wild* y actualmente somos sencillamente y meramente *savages*. La opción de volver a sentir nuestro *wild* desde la persona que ya somos es un acto valiente, infinito como infinito es el constante salto al vacío, y salvaje, como salvaje debe ser nuestra civilización mediando nuestros actos *wild*, no nuestros actos *savage*. Si espiritualmente no estamos a la altura de nuestra civilización, nuestra civilización nos devora, porque nos estamos devorando a nosotros mismos. Nuestros actos deben ser realizados en su verdadera y con toda su dimensión metafísica, y no resolverse como una mera acumulación de actos. El sistema se sistematiza en nuestros actos como sistema. La acumulación sencillamente acumula sistemáticamente, como en “La parte de los crímenes”. Es el horror. Somos nosotros: la intemperie de la polis. Abrir el marco es pues la opción. Cuanto más se encorseta o aprisiona la polis, más intemperie crea o genera en su seno; cuanto más se abre, más polis en la intemperie es.

Partimos de la incompreensión del mundo y de ahí nos lanzamos o somos lanzados al mundo para aprenderlo, edificándonos existencialmente, y mostrarlo. En nosotros el mundo se muestra en nuestra creación o aniquilación. Aprendemos en el corazón del olvido desplegando la nube de la incompreensión o en la nube de la incompreensión y el orgullo desplegando o desplegándose el mundo ante el asombro de nuestros ojos. El duelo<sup>188</sup> en su impacto como duelo despliega la bruma de la realidad para mostrar el mundo, para quien sepa ver, como decía Plotino. Al inicio del viaje de los detectives salvajes, durante el anafórico *vi*, Madero ve «a través de la ventana trasera (...) una sombra en medio de la calle. En esa sombra, enmarcada por la ventana estrictamente rectangular del Impala, se concentraba toda la tristeza del mundo» (136-137). Ya dentro del Aleph de su viaje, en la voz de Amadeo Salvatierra, éste, tras contar la historia del general Diego Carvajal, dice «que veía los esfuerzos y los sueños, todos confundidos en un mismo fracaso, y que ese fracaso se llamaba alegría» (358). El viaje que no hacen o no saben hacer o evitan hacer Edith Oster, Daniel Grossman y Norman Bolzman, Xosé Lendoiro... debido a la distancia que mantienen con el mundo o lo distante que el mundo está de ellos, es el que realizan Belano, Lima y Madero en busca de Cesárea en la angustia del esfuerzo constante y absurdo, el salto al vacío y el fracaso. La muerte de Cesárea es el mayor de los fracasos dentro de su búsqueda o el fondo más oscuro del fracaso, donde en el máximo dolor o desesperación máxima, en el mismo delirio y sinsentido, se despliega la cercanía del esfuerzo y el viaje, el amor y la alegría.

Los detectives salvajes van en busca de este sueño que, naturalmente, no encuentran, sino que pierden y siguen perdiendo, así como las cosas que aman, los momentos vividos, los libros, las parejas y amigos que han amado intensamente, para convertirse en sombras y perder incluso la salud y hasta la vida, pero reconociéndose completamente en sus actos, viviendo y sintiendo verdaderamente y sinceramente el dolor; así el amor y cualquier instante de sus vidas. Y es que es desde la sombra, desde la locura de la sombra, desde donde abren los ojos y adquieren el punto de vista revelador,

---

<sup>188</sup> Comentarios sobre lo inquietante de esta escena del duelo los hace Jordi Carrión en su artículo “Roberto Bolaño, realmente visceral”, en *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 359-369.

el instante del éxtasis que les hace ver y comprender y revolucionar quienes son, dónde están, lo diabólico del mundo y el apocalipsis que se avecina, pues ya lo pisan con sus pasos y lo expresan con sus versos.

Además de los cuentos “El Aleph”, por la infinita visión, y “El inmortal”, por el viaje infinito, una obra de Borges fundamental en la creación y configuración de *Lds* es *El informe de Brodie*. Esto lo vemos por ejemplo en el cuento en que hay un duelo de espadas llamado “El encuentro”, donde se dice que «[e]l peligro los había transfigurado; ahora eran dos hombres los que peleaban, no dos muchachos» (1039). Cuando uno de los dos cae muerto, dice una voz queda: «—Qué raro. Todo esto es como un sueño» (1040). Estos momentos nos recuerdan fuertemente a los vividos durante la lectura de la escena del duelo en *Lds*, con sus testigos y el golpe de realidad que el encuentro entre Belano y Echevarne supone. El sueño era pues lo otro, la realidad en que vivían, no el duelo, como realidad que *se vive*. En el duelo, se despierta de una realidad a otra, de un sueño a otro sueño, donde, en éste, «el peligro era cierto» (481). Se trata por tanto de un acto monadológico entre los asistentes participantes como duelistas o testigos del duelo. En el acto, durante el acto, se pasará metafísicamente de una realidad a otra: nuestro mundo físico se abre y se muestra el mundo como ensueño o la ensoñación, siguiendo a Macedonio, que es la realidad real. El pliegue supone pues para los ojos de los personajes un segundo de lucidez que es *un supersegundo de superlucidez*: «a ese segundo de lucidez se *antepuso* un supersegundo de superlucidez (si me permiten la expresión) en donde pensé que aquella escena era el resultado lógico de nuestras vidas absurdas» (la cursiva es nuestra) (Ibídem). La percepción del momento se realiza dando un paso hacia atrás, produciéndose por consiguiente la visión. Al ponerse el *superinstante* o *supersegundo* antes, se adelanta en el momento percibido o segundo infinitamente el tiempo y el espacio generándose la visión, viéndonos en nuestro acto como ya somos, siendo 2666. Todos somos místicos, todos somos visionarios; si no, no habría ni mística ni visión. «*No era* un castigo sino un pliegue que se abría de pronto para que nos viéramos en nuestra humanidad común. *No era* la constatación de nuestra ociosa culpabilidad sino la marca de nuestra milagrosa e inútil inocencia» (la cursiva es nuestra) (Ibídem). En nuestra *ociosa culpabilidad* entran tanto el mal causal como el casual. En la *milagrosa e*

*inútil inocencia* se hallan de la novela de Dostoyevski *Los hermanos Karamázov* tanto Fiódor, el padre, como Smerdiakov, el hijo bastardo. La civilización se nos presenta como pliegue o máscara; el Paraíso como inocencia inútil y milagrosa antes que ociosa culpabilidad. La inocencia se evidencia como niños perdidos que en la frontera imitan al padre vida, al padre horror, al padre enfermedad, al padre protector... «*No es eso. Estábamos detenidos y ellos estaban en movimiento y la arena de la playa se movía, pero no por el viento sino por lo que ellos hacían y por lo que nosotros hacíamos, es decir nada, es decir mirar, y todo junto era el pliegue, el segundo de superlucidez*» (la cursiva es nuestra) (482). El mundo se muestra tras el socrático no ser o el no saber socrático por el cual se muestra o demuestra un Bolaño metafísico. Todo acto nuestro es un acto creador; hasta la nada lo es. Somos plenitud siendo el ser fronterizo, pues somos la plenitud siendo la frontera. «Después, nada. Mi memoria ha sido mediocre, la justita para ir tirando como periodista» (Ibídem). Ésta sería la nada del olvido y la del pliegue que oculta y esconde lo que somos. “El encuentro” de Borges termina reflexionando el narrador con un «[a]hora sé que se arrepentía menos de un crimen que de la ejecución de un acto insensato» (1040). Así que un crimen podría basarse o ejecutarse por justicia o por una terrible sensatez, como ocurre con Belano y Lima matando al padrote Alberto y el policía corrupto en *Lds*, o con Hans Reiter, al polaco Sammer (971 y ss.), del perfil de Eichmann, en la quinta parte de *2666*. El *ahora sé* de instante de *superlucidez* en Borges contrasta o se genera nuevamente por la abundancia o reflexión o continuo diálogo en el *no saber*. En el cuento de la misma colección, “Juan Muraña”, nos dice el narrador que «[n]o sé si la historia es verdad; lo que importa ahora es el hecho de que haya sido referida y creída» (1043). Es muy interesante este cuento, pues otra vez nos habla de las armas vinculadas íntimamente con la historia de su dueño, que es la historia del arma, o su alma: matar. Los trasfondos del fondo de todo acto buscan su sentido o instante de verdad, que no es el del acto, sino el que en el acto se muestra. Para concluir la narración, trasluciéndose en él el final del cuento de Kafka “Josefina la cantora”, se dirá que «Juan Muraña fue un hombre que pisó mis calles familiares, que supo lo que saben los hombres, que conoció el sabor de la muerte y que fue después un cuchillo y ahora la memoria de un cuchillo y mañana el olvido, el común olvido» (1045). Y sin embargo, como en

*Amuleto*, queda lo que no es el común olvido, sino la metafísica del olvido, que es la literatura, el símbolo, la alegoría, la metáfora afectiva.

Después del duelo en *Lds*, desembocamos en la feria del libro con sus ídolos, sombras y neuras, que tanto recuerda a los críticos de la primera parte de 2666. En este capítulo no es que Bolaño se sitúe por encima de ellos, sino que más bien al contrario se ubica muy por debajo de ellos, a ras del suelo, en la sombra, en su sombra. Es desde las sombras, como venimos probando, desde donde se ven y sienten los trasfondos del fondo de las apariencias. En el cuento “El duelo” de la colección *El informe de Brodie*, se dice que «[l]a historia que se movió en la sombra acaba en la sombra» (1055), esquema oracional y semántico que se asemeja a las conclusiones o variaciones de esa sentencia conclusiva del cuento de Borges con las que acaba cada uno de los informes de este capítulo, el 23, de la parte central de *Lds*. La sombra es de hecho donde se da la lucha kierkegaardiana, la acción y el movimiento metafísico. Así, verbigracia, «[t]odo lo que empieza como comedia acaba como un responso en el vacío» (496), o «[t]odo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos» (500). Tanto en *Pedro Páramo* como en la parte central de *Lds* las voces acaban absorbidas en y por su propio monólogo; por eso Juan Preciado queda encerrado en la intrascendencia de sus sueños e ilusiones como otra voz más fantasmal. Las voces se absorben a sí mismas como en Xosé Lendoiro y Norman Bolzman en *Lds*, Norton y Morini, Pelletier, Espinoza y Lola en 2666. La risa intrascendente, la que no sacude, desplaza y descuadra, es la mueca de la risa o la sonrisa estática. Susana San Juan será tragada en Comala, en su Comala, por el feto de sí misma en un movimiento metafísico en bucle, retorciéndose, terrible de tristeza y angustia, e imposible de ser expresado, ni trascendido en ella, como un anti o contra renacimiento o un nacerse vacío en el vacío *ad infinitum*. El proceso es el siguiente: «semidormida, estiró la lengua y se tragó la hostia. Después dijo: «Hemos pasado un rato muy feliz, Florencio.» Y se volvió a hundir en la sepultura de sus sábanas» (*Pedro Páramo*, 181). El giro posplotinista a lo matérico en la materia ya está dado en Rulfo, si bien Bolaño lo expresa con su obra, lo capta y lo muestra, y da el verdadero giro creando el movimiento metafísico que nos saque de la inercia que nos traga; de ahí lo salvaje de *Lds* que trasciende el *savage* con y desde el *wild* que es nuestra intemperie

metafísica, pues somos intemperie metafísica. El proceso de Susana San Juan es en el ensueño, es pues metafísico. El giro posplotiniano es ver, concebir y sentir el Uno-Bien en la materia, el más allá en el más acá o el más acá en toda su verdadera dimensión, como hace Susana San Juan en su ensueño, visiones o alucinaciones; sólo que ella –su deseo, su amor, su ser afectivo– queda aprisionada por Comala, por Pedro Páramo, por México, hasta ser aniquilada como polis en su sentir. «–Trago saliva espumosa; mastico terrones plagados de gusanos que se me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar... Mi boca se hunde, retorciéndose en muecas, perforada por los dientes que la taladran y devoran. La nariz se reblandece. La gelatina de los ojos se reblandece. Los cabellos arden en una sola llamarada...» (184). Esta matérica imagen y la anterior prefiguran en su proceso las del Parque Hundido en *Lds* y el vaciado del rostro de Charly Cruz en *2666*, sendas visiones como materialización y captación del fenómeno del mal como intensificación intensificada en su vacío. La relectura posplotiniana de Rulfo la realizamos desde la lectura posplotiniana del mundo que hace Bolaño. El movimiento centrípeto al que aludíamos de Susana San Juan concluye del siguiente modo: «[d]espués sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche» (185). Ese es el movimiento metafísico que nos hace realizar Bolaño en su literatura de penetrar el centro de la polis para atravesar la caverna o sima hasta su fondo, y en sus trasfondos hallar la ventana que en la tristeza, en su sombra más oscura, sintamos la más pura alegría o plenitud del ser fronterizo. El descuido y el cuidado, el rencor y la humildad, la tristeza y la melancolía crean sus órdenes. Nuestros actos son cósmicos en un cosmos abierto, no en una polis cerrada que se encierra y protege a sí misma. No es lo mismo la polis del acto que la intemperie del acto. En la intemperie el acto se muestra como polis: es el *wild*. En la polis el acto se muestra como *su* polis: es el *savage*. El *savage* prescinde y se distancia de la intemperie, porque es o sólo le interesa o sencillamente impone la polis como polis.

Recordemos nuevamente que *Lds* está escrita en primera persona, pues lo más importante es la mirada –lo que se ve– y desde esta percepción del mundo el lector se centra en cómo se cuenta la historia entre la memoria, esto es, lo que se recuerda y cómo

se recuerda, y el olvido. Hay por tanto un juego significativo en el estilo del contar en primera persona, en lo que se cuenta y cómo se cuenta por parte del narrador-personaje, por la forma, las peculiaridades estilísticas y el léxico empleado. 2666 cambia a la tercera persona de un narrador omnisciente pues de lo que se trata es de abarcar el absoluto, una vez abierta la ventana.

El episodio que sigue es aquel en que nos adentramos en el Parque Hundido, capítulo 24 de la parte central de *Lds*. Habla la secretaria de Octavio Paz, Clara Cabeza, que es quien se ocupa de llevarlo al Parque Hundido, por petición o atracción magnética suya, y el punto de vista que nos cuenta lo que ahí acaece. Tres son las visitas que realizan, y que se escenifican como si de un acelerador de partículas se tratara, siguiendo la línea científica o de ciencia ficción en Bolaño. Es a la tercera, cuando sucede la colisión. La voz de la secretaria expresa esos momentos de penumbra e incertidumbre como en el ensueño que analizábamos en la escena del duelo con Belano. A la pregunta que le hace al misterioso desconocido, el desconocido responde: «soy Ulises Lima» (509). El misterio es que no hay misterio (377). Durante la colisión nos damos cuenta de que el enigma está en los otros, no en el detective salvaje o en lo salvaje del detective – Ulises Lima se halla fuera de toda lista elaborada por la secretaria para localizarlo (510)–, que es la poesía, el absoluto, el absoluto dar: al amor. Clara Cabeza nos dice de tal momento que «[d]urante un minuto o algo así estuvieron callados, mirándose. Un minuto bastante insoportable, si he de ser sincera» (509). Concluye o se percata más adelante, cuando Lima contesta afirmativamente a una pregunta general sobre Cesárea que le hace Paz, de que: «lo dijo con tanta tristeza en la voz, con tanta... emoción, o sentimiento, que yo pensé que nunca más iba a escuchar una voz tan triste. Creo que hasta me mareé. Los ojos de don Octavio y la voz del desconocido y la mañana y el Parque Hundido, un lugar tan vulgar, ¿verdad?, tan deteriorado, me hirieron, *no sé* de qué manera, en lo más hondo» (la cursiva es nuestra) (510). No hay sombra salvo la sombra del olvido, la sombra de no saber valorar algo o a alguien, el no saber o poder o querer ver. Se ha dado pues la mística, se ha producido el instante místico de la tristeza, en la tristeza, trascendida, trascendiendo, en alegría. Y este momento triste en su intimidad existencial, esto es, espiritual, al darse, dándose, es para todos, para Lima, Paz, Cabeza, el lector, el

autor... para quien lo perciba y sienta. El movimiento metafísico se ha realizado, pero ella, que está fuera, esto es, que está dentro de la polis siendo polis, vuelve al parque, escondida, sola, y al final se siente hasta feliz, eso sí, sin saber por qué.

Un antecedente claro de este momento, escena y escenario lo encontramos de nuevo en Paul Valéry, en su obra *Monsieur Teste*. El capítulo III de esta novela es una larga carta que escribe la esposa del señor Teste, Emilie Teste, al narrador, amigo de su marido, por petición suya. Hacia el final de la misma le *invita* a salir a dar una vuelta:

donde a usted le gustaría ir si estuviera aquí, a ese antiguo jardín donde todas las gentes con pensamientos, con preocupaciones y con monólogos van al anochecer como el agua va al río, y necesariamente se encuentran. Hay sabios, hay amantes, viejos, desencantados y sacerdotes; todos los *ausentes* posibles y de todos los géneros. Se diría que buscan sus propios alejamientos mutuos. Debe gustarles verse sin conocerse y sus amarguras separadas están acostumbradas a encontrarse. Uno arrastra su enfermedad, el otro es oprimido por su angustia; son sombras que se rehúyen. Pero no hay otro lugar para huir más que éste en donde la misma idea de la soledad atrae invenciblemente a cada uno de todos estos seres absortos. Dentro de poco estaremos en ese lugar digno de las palabras que lo describen. Es una ruina botánica. Llegaremos un poco antes del crepúsculo. Véanos caminando a pequeños pasos, abandonados al sol, a los cipreses, al grito de los pájaros. Al sol el viento es frío, y el cielo demasiado bello a veces me oprime el corazón. La catedral oculta suena sus campanadas. Hay por aquí y por allá estanques circulares que me llegan a la cintura. Están llenos hasta los bordes de un agua negra e impenetrable sobre la que flotan las hojas enormes de la *Nymphaea Nelumbo* y las gotas que se aventuran sobre estas hojas se deslizan y brillan como mercurio. El señor Teste se deja distraer por estas gruesas gotas vivientes o, (...) [g]oza con este orden bastante ridículo y se complace en desgranar los nombres barrocos (...) –*Es un jardín de epítetos*– dijo el otro día–, *jardín diccionario y cementerio*... (la cursiva es del texto) (70-71).

No es casual pues que Octavio Paz y Ulises Lima se encuentren o hayan sido atraídos, alejándose o acercándose *mutuamente*, como poetas que son, al Parque Hundido. Las voces de la parte central de *Lds* parecen rotar como *ausentes* por ese parque. Pensamos crear con nuestra civilización y ciencia nuestra casa o polis, y lo que cavamos y hallamos sin embargo es nuestra fosa común. En lo hundido del parque se evidencia el cementerio que somos. En Valéry como en Bolaño está muy bien asimilada la filosofía o visión nietzscheanas. La luz del sol negro o crepúsculo del jardín, el epíteto



que trasciende en oxímoron, que a su vez en sí trasciende como oxímoron, nos hace abrir los ojos en el abismo como el abismo. El paso hacia atrás del superhombre de Nietzsche, como un *supersegundo de superlucidez*, es para ver el mundo, no para verse *en* el mundo, lo que sería esto último dar un paso hacia adelante y que nosotros identificamos con la intensificación que se intensifica. Un efecto visible de este fenómeno es, como venimos anunciando, el espectáculo y la destrucción *en y de* nuestra polis: lo visible ante nuestros ojos intensificador que intensifica, se intensifica y nos intensifica, esto puede darse *ad infinitum* hasta lo insoportable, la angustia que vacía o del vacío, pero que busca y necesita su intensidad; si bien ya no en él, fuera de él, como la vida que se agrupa o aparece en torno a la aniquilación: la exclusión que conforma ese espectáculo y esa destrucción. La intensificación es y se da para hallar dentro de ese impulso intensificador su intensidad. La intensidad se halla en la misma intensificación. Si la intensificación busca fuera de sí esa intensidad, en la insatisfacción genera una aniquilación *ad infinitum*: el *savage*. En la violencia del *wild*, empero, se halla la plenitud de la fuerza creadora. En el Parque Hundido y en el jardín de Teste hallamos la visión salvaje, el sentir del *wild*; damos por tanto en el deambular un paso hacia atrás, damos un *superpaso*. Si Octavio Paz pasea por el parque recorriendo círculos cerrados, Ulises Lima en su paseo esos círculos los abre.

El siguiente informe al del Parque Hundido es el parlamento de María Teresa Solsona Ribot, compañera de piso de Belano, que destacamos por ser éste un momento perfecto para que el alter ego de Bolaño esté escribiendo su 2666 en Cataluña después de lo acaecido en México y haber vivido y sentido las visiones de Cesárea Tinajero. Este testimonio empieza con las significativas palabras, por lo que venimos argumentando de hallar la alegría en la tristeza, nuestra intensidad en nuestra intensificación, de «[l]a historia es triste, pero cuando la recuerdo me pongo a reír» (511).

El fundamento de *Lds* es el amor en la amistad, y el amor de la amistad y del amor en la tristeza, como un sentir o existir en el verdadero amor, en el amor trascendido, en él constantemente trascendiendo. De ahí la relectura que con su amigo Papasquiario hace Bolaño de los infrarrealistas y el infrarrealismo, en particular, de los vanguardistas

y el vanguardismo, en general, así como hace Rafael Cansinos-Assens con los ultraístas y el ultraísmo, con su original obra, *El movimiento V.P.*, de 1921. El vínculo primordial en ambas novelas es la actitud poética ante el arte y la vida, sucumbiendo el arte por el arte, el arte en su estética, y trascendiendo el arte por la vida, el arte en su ética. Cansinos nos habla con mucha ironía y mucho juego sobre el ultraísmo, y escribe la novela ultraísta, así como Bolaño hace con el infrarrealismo, y escribe la novela infrarrealista que es *Lds*. Ambos hablan de la poesía, desde la poesía, siendo poesía. De ahí esa narrativa imprevisible, creativa en cada instante, lúdica con el lector, al que activa y poetiza, y desconcertante en su movimiento. Siguiendo Bolaño fielmente su Manifiesto, *Lds*, como la novela infrarrealista que es, es un verdadero Infra, cuya luz, cuya verdadera luz se halla después de la oscuridad, atravesando el fondo de la sima, como en la ventana con la que acaba la novela. En el insostenible dolor que hallamos o sentimos en el fondo más profundo y salvaje de la tristeza, que no es más que tristeza, la más pura de las alegrías, pues se trata de una alegría trascendiendo. Esta alegría es pues la que impulsa de nuevo el viaje. Aquí tenemos a Bolaño místico, es decir, a Bolaño metafísico. El sueño de la modernidad es ser poesía, no ser modernidad. En cuanto la modernidad se distancia y separa de la poesía es el rococó, el *kitsch*, la vanguardia que ya no comunica, que ya no es vanguardia. Cansinos-Assens, parodiando la vanguardia, ironizando sus presupuestos, revitaliza la vanguardia: a la vanguardia vuelve hacer poesía. Cesárea Tinajero lo deja todo y se va al norte, y ante el énfasis de Amadeo para que no se vaya, pues con ella construirán Estridentópolis, ella se ríe y él le espeta que su objetivo es llegar «[a] la modernidad, Cesárea, (...) a la pinche modernidad» (460), a lo que ella responde que el porvenir es tener una casa donde vivir y un lugar donde trabajar (461).

El capítulo I de la novela de Cansinos-Assens se llama “La epifanía del :: Arte Nuevo ::”. En él el Poeta de los Mil Años se mesa «las sierpes de sus cabellos erizados» (5). Cesárea también es relacionada con la serpiente, siempre presente en el malditismo o intensificación intensa que es la poesía: «[p]arecía un coralillo. ¿Un coralillo?, dice Belano. Un *micruroides euryxanthus*, dice la maestra, una serpiente venenosa» (*Lds*, 590). La muerte de Cesárea es asimismo la mordedura de esa serpiente y el lúcido veneno visionario de 2666. En la entrada del 7 de diciembre del diario de Madero, el poeta

*iniciado* o invocado nos decía que «[d]urante un rato nos quedamos mirando la noche de México en los *ventanales*. *Afuera* la gente camina aprisa, encogida, no como si aguardaran una tormenta sino como si la tormenta ya estuviera aquí. Sin embargo nadie parece tener miedo» (la cursiva es nuestra) (101). En la percepción contemplativa de nuestra intemperie metafísica, 2666 ya está aquí, en nuestro aquí, en el aquí de nuestros actos, pues ya somos 2666; de ahí que se haya iluminado o haya aparecido ya nuestro siguiente *paso*, como aquel al que nos dirigimos irremediamente, pues lo estamos creando o esculpiendo, retirando, como sucedía con Miguel Ángel Buonarroti, sencillamente el sobrante de la piedra. Lo viejo y lo nuevo se destruye o se ilumina entre sí. El Poeta de los Mil Años despierta de un largo letargo y anuncia: «[a]hora yo quiero cantar cosas completamente nuevas» (6). Hay una frescura en el decir de los poetas del movimiento V.P. (25-26), como apreciamos y sentimos al leer las conversaciones que se generan entre los amigos y la pandilla de los realvisceralistas en *Lds* (83-85). *Lds* es a la segunda mitad del siglo XX lo que *El movimiento V.P.* es a la primera mitad. En la actitud extática de ambos grupos vanguardistas, los V.P. y los realvisceralistas, podríamos hallar muchísimas semejanzas en dichas novelas. Naturalmente que la lectura de una enriquece a la otra y viceversa. «Lo admirable es hacer una estatua de aire y un poema de silencio» (36), proclama el *movimiento extático V.P.* (42), tan en consonancia esta propuesta con el poema “Sión” de Tinajero. El Poeta de los Mil Años es una voz atemporal, como apreciamos por ejemplo en todo el capítulo XII (101 y ss.), que tanto nos recuerda a Auxilio Lacouture: «[y]o soy el desierto; yo que he cantado los desiertos, estoy hecho a su semejanza. Yo soy enormemente viejo y enormemente moderno, de una vejez y una modernidad que no admiten iguales» (102-103). Antes, en este mismo parlamento, repudiaba de «estos Poetas de la Raza y estos Críticos de la Raza» (102), que vinculamos con la exclusividad e idolatría en Julio César Álamo, Octavio Paz, Lendoiro... en *Lds*; los críticos, en la primera parte de 2666. Todos los poetas acabarán siendo en este capítulo XII de *El movimiento V.P.* atemporalidad (112), no por nada se llama “Intermedio lírico”, como sucede en la parte central de *Lds*. En otro capítulo con el mismo nombre, el IX, se nos dice que «[a]sí hablaba el Poeta de los Mil Años, con una falsa serenidad. Pero en el fondo, su alma estaba llena de pena. Porque al fin los viejos poetas jóvenes le habían abandonado, en medio de su viaducto desierto. Y él recordaba

otras noches en que le habían seguido hasta allí en coro, conduciéndole procesionalmente hasta el borde de su sueño» (64), visión afectiva consustancial a la que presenciamos en el final de *Amuleto* y vivenciamos en todo *Lds*. En esta misma línea de Auxilio y el Poeta de los Mil Años está Borges. En el capítulo XII asistimos a la voz del Aleph en el “Intermedio lírico” (103). En este capítulo el Poeta de los Mil se llega a preguntar si «¿[n]o es notable que la vida que es luz se anuncie por medio de la sombra que es muerte?» (104). La alegoría de la caverna platónica, del Infra del Dragón, del sol negro, del Aleph, de la visión metafísica de nuestra intemperie vuelve a relucir. «¡Qué terriblemente modernos sois! ¡Lleváis vuestras sombras delante de vosotros como locomotoras!» (105), ironiza el Poeta de los Mil Años, pues la visión afectiva, la voluntad de poder, como veíamos con Nietzsche, se despierta, se nos despierta, siendo nuestro verdadero impulso poético, siendo poesía, dando un paso hacia atrás. Donde nuestros actos, metafísicamente hablando, se evidencian ante nuestros ojos, ese lugar, zona, área, territorio, relieve o paisaje es nuestro espejo. Alegóricamente Santa Teresa es nuestro espejo, como lo es México y la Alemania de la II Guerra Mundial... Alepo, los Balcanes, Ruanda... La industria armamentística, farmacéutica, textil... Las políticas internacionales, nacionales y nacionalistas... que son nuestros actos cotidianos. Los epicentros del mundo indican y señalan las simas que son nuestros abismos. El paisaje del valle en *Amuleto* es el viaducto de *El movimiento V.P.*, los cuales representan el ensueño de la vigilia o la visión de nuestro mundo, como un coro monadológico que se abre y que expresa metafísicamente en su fisicidad verbal ese mundo que no ven ni abarcan e incluso les cuesta recordar, pero que muestran, creándolo y aniquilándolo, en sus actos. El acto es entonces también el puente extático o nuestro canto trascendental, en el abismo, más allá de la muerte. La visión de Auxilio y la parte central de *Lds* se expresan y configuran en *El movimiento V.P.* como un arrebató coral o estallido poético, pues según se nos queda dicho «alternando sus voces cantaron las maravillas que sólo se ven desde los viaductos, creando esa página de antología que se ha hecho célebre en el título de «Idilio sobre el viaducto»» (107). Dice en uno de sus arrebatos la voz múltiple y *aléfica* de los poetas o la poesía, convocada e invocada por el Poeta de los Mil Años, siendo éste su acto, su intermedio lírico u ojo de Polifemo, esto es, su cosmos visionario y por tanto abierto a lo desconocido e inalcanzable, que «[e]l desierto es el espejo del

mundo occidental» (110). En otro de los arrebatos, dirán: «[e]l desierto es una cosa eterna» (111), como eternos somos en nuestra intemperie metafísica, siendo la metafísica de la intemperie.

El viaje se dirige, es atraído y acaba en Villaviciosa, «un pueblo de fantasmas. El pueblo de *asesinos perdidos* del norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima. No lo sé. Más bien es un pueblo de gente cansada y aburrida» (la cursiva es nuestra) (601). En él hallarán finalmente a Cesárea como en un acto monadológico que tenía que darse, darse como encuentro, duelo y colisión, pero que en esa previsibilidad, acaba dándose como imprevisible, viviéndose en la imprevisibilidad de los actos cósmicos que genera la realidad que están viviendo nuestros amigos con sus perseguidores, como una búsqueda en sí poética y por ende, en el darse, dándose, imprevisible. Frente a los detectives salvajes, los asesinos perdidos de Villaviciosa. La muerte de Cesárea<sup>189</sup> es

---

<sup>189</sup> Enigmáticos resultan tanto el poema como la muerte de Cesárea Tinajero, abarcados ambos signos desde distintas ópticas por la crítica. Franklin Rodríguez en su análisis de *Lds* (169 y ss.) sugiere buenas ideas en torno al suceso de la muerte en su libro *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*, 2015. Según él libera o abre nuevos caminos (181), lo cual nos trae a la mente la idea romántica de matar al padre. Más adelante nos dirá que Cesárea como víctima, Alberto el padrote y el policía corrupto como victimarios «son precedentes setenteros del horror por venir» (213). No por nada Rodríguez se basa en el estudio de Grínor Rojo, “Sobre *Los detectives salvajes*”, *Territorios en fuga*, 2003, pp. 65-75, en el cual el viaje de Bolaño lo interpreta como un periplo cuya Itaca es la madre; así Cesárea Tinajero y África (68-69). Basándose Rojo en Bloom y Freud, romper la tinaja es liberarse como autores o artistas (72), lo cual desemboca en la conclusión o marco fijo de que algo muere en el Chile del 73 con el golpe de Estado y en la Sonora del 76 con la muerte de Tinajero y lo que ella representa (74). En el estudio citado en nota 15 de este capítulo de Cobas Carral y Garibotto, este morir algo de Rojo lo interpretan como el fracaso de las utopías de los 70 que se vuelve mercancía de los 90: «detrás de la ventana se encuentra la historia del fracaso del realismo visceral» (186). Aquí de nuevo se hallan muy cercanas las tesis de Rodríguez, si bien en él el marco fijo empieza finalmente a abrirse. Bolaño trasciende el fracaso en el fracaso, en el dolor del fracaso o los momentos que irremediamente mueren, como apreciamos en *Amberes*, pero él no se queda o permanece ni mucho menos ahí, como venimos defendiendo

todo el viaje en ese instante de su muerte como instante vacío que revela la plenitud. Cesárea Tinajero contiene en sí 2666, y el tiro que recibe en el pecho es su parto por cesárea. El corte que supone la eliminación de toda meta o el absurdo de todo objetivo

---

con *Lds* y 2666, aunque parte de la crítica sí se halla detenida en ese aspecto y en ese aspecto se quede. Oswaldo Zavala en este sentido sostiene la inevitabilidad del olvido (205-206) en “La última ronda de la modernidad: *Los detectives salvajes* y el mezcal “Los Suicidas””, *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 2010, pp. 201-218. El mezcal “Los suicidas” brinda así por todos nuestros muertos (206). *Lds* lo interpretará entonces como una metáfora de la marginalidad y la autoexclusión. Milene Hostettler-Sarmiento realizará por su parte una aproximación simbólica e interesante desglose de esta obra en “Búsqueda, errancia y degeneración en *Los detectives salvajes*”, *Roberto Bolaño. Estrella cercana*, 2012, pp. 126-147. A esta crítico el mito le lleva al símbolo; de ahí la parte central como odisea o bajada a los infiernos de Dante, el Rey Arturo-Arturo Belano en busca del Santo Grial-Tinajero, Jasón y el vellocino de oro en la nave Argos (del gr. blanco)-el Ford Impala blanco... (126-128). La muerte de Cesárea se la explica como la liberación de cualquier idealismo o ideal al que aferrarse (131). Son ya sólo errantes, criminales, y por tanto quedan fuera o en el margen, continúa Hostettler-Sarmiento: «Cesárea muere como mueren los revolucionarios que parecen haber perdido su razón de ser» (132). De ahí la visión de la identidad y el viaje iniciático en los que concluye. Y sin embargo Cesárea seguía viviendo. La crítica parece encerrarse en una idea romántica excluyente de otras ideas. La muerte de Cesárea es también romper el jarrón que contiene todas nuestras pesadillas o caja de Pandora, lo cual nos libera al hacernos ver lo que antes no veíamos u ocultábamos. Alexis Candia en su estudio citado en la nota 15 nos ofrece una interpretación del poema de Tinajero en la línea del artista frente a la tradición, representando el primer verso continuidad; el segundo, renovación; y el tercero, ruptura (160), lo cual nos lleva a pensar en la vida de Cesárea en tres estados existenciales y afectivos desde su etapa estridentista hasta su muerte. Siguiendo la hermenéutica de este crítico, sitúa en su otro estudio “Espadas rotas: la “épica sórdida” en *Los detectives salvajes*”, *La experiencia del abismo*, 2011, pp. 167-182, a los protagonistas de *Lds* en una batalla imposible, donde «sin embargo, en la disposición con que entran en combate radica la única posibilidad de una victoria, aquella que emerge de la tumba de Cesárea Tinajero en los desiertos de Sonora» (182). El final, por consiguiente, en esa tensión existencial, es siempre el inicio.

revela la vida como proceso o constante *paso*, en la tensión vital del viaje, de la alegría en la tristeza y la tristeza en la alegría del continuo dar, en el continuo darse.

Bolaño es genio y artesanía al mismo tiempo en su escritura y profundización metafórica de su escritura, como apreciamos verbigracia en la escena final que desarrolla pormenorizadamente, atemporalmente, la caída conjunta de los personajes envueltos en una misma intensificación, pero unos intensificándose *ad infinitum*, como un acto en sí impuesto y nunca satisfecho, que es el del padrote Alberto y su amigo el policía corrupto, y otros intensificándose buscando poéticamente su intensidad, como un acto que afrontar con valor y a él enfrentarse con generosidad infinita (603-605). El acto se resuelve como herida en el pecho, entre la comprensión del amor y la incomprensión del amor, ella, Cesárea, con un agujero de bala, el padrote Alberto, por su parte, sin comprender bien lo que está o le está sucediendo, como también le sucede al policía, de una puñalada con un cuchillo comprado en Caborca. El dato biográfico dota al arma de la vida que el objeto tiene para Borges, en su visión metafísica y existencial del mundo, y de las cosas. Heidegger hablaba metafísicamente del hacha en *El Ser y el Tiempo*. La técnica que predomina en la escritura de Bolaño, para borrar las líneas temporales y así éstas reflejen lo inquietante, fantástico, atemporal y metafísico del momento físico, real y cotidiano, es la del *sfumato*<sup>190</sup>, creada por Leonardo da Vinci para abrir a la intemperie las líneas fijas y definidas del dibujo gracias a un efecto de difuminado, como apreciamos en su pintura *La Gioconda*, también conocida como *La Monna Lisa*. Esta técnica crea ambigüedad y asimila lo fantástico del horror y de la ciencia ficción en el realismo de la literatura, la escritura, la narrativa y poesía de Bolaño. En ese esfumado contemplamos el más allá del más acá, como el modo de dar el giro posplotiniano y desde él crear, habiendo asimilado la teodicea –de ahí que se dé el giro–, la mundicea. Con Bolaño rompemos la barrera de la luz. «A través de la ventana vi a Belano que avanzaba *fumando* y con la

---

<sup>190</sup> Esta técnica la definía su creador Leonardo da Vinci como «sin líneas o bordes, en forma de humo o más allá del plano de enfoque». Earls, Irene (1987). *Renaissance Art: A Topical Dictionary*. Greenwood Press, p. 263. Estas palabras nos llevan y definen perfectamente la ventana final de *Lds*.

otra *mano en el bolsillo*» (la cursiva es nuestra) (603), nos cuenta Madero en la entrada del 1 de febrero de su diario. La escena la contemplamos desde la perspectiva de Madero, entre lo que vemos, no vemos o vemos entremedias o vislumbramos o deducimos o nos angustia sin saber por qué. Ésta es la técnica del *sfumato* en Bolaño metafísico. Bolaño no es sólo socrático y romántico, sino que además es renacentista, humanista y barroco, por el relieve que van cogiendo sus luces y sus sombras, sobre todo en continuas y sucesivas relecturas de su obra. «Junto a él *vi* a Ulises Lima y *un poco más* atrás, *balanceándose* como un buque de guerra *fantasma*, *vi* la espalda acorazada de Cesárea Tinajero» (la cursiva es nuestra) (603), sigue contándonos y expresándose como puede Madero. La escena, ya presentada, empieza a desplegarse, comienza a desplegarse el instante de *superlucidez*, el *supersegundo* del acto monadológico, dándose, en su imprevisibilidad, en la mejor de las combinaciones posibles, dándose por tanto la mejor de las combinaciones posibles. Y es en este punto, por incomprensible y doloroso que sea, donde debe entenderse, y, si no entenderse, leer en el sentido de la lectura, en el sentido del signo monadológico, la muerte de Cesárea Tinajero.

Lo que sucedió a continuación fue *confuso*. *Supongo* que Alberto los insultó y les pidió que le entregaran a Lupe, *supongo* que Belano le dijo que la fuera a buscar, que era toda suya. El policía se rió y dijo que no, que sólo querían a la putita. Belano *se encogió de hombros*. Lima *miraba el suelo*. Entonces Alberto dirigió *su mirada de halcón hacia el Impala y nos buscó infructuosamente*. *Supongo* que el *sol* que se ponía evitaba, con sus *reflejos*, que el padrote *nos viera con claridad* (la cursiva es nuestra) (603),

y es de tal modo como las líneas y contornos se esfuman y la escena se desarrolla o ejecuta metafísicamente, visionariamente en la intemperie como intemperie en cada uno de los personajes, como soledades absolutas, y en conjunto, íntimamente interrelacionados. Entre la bruma de la adrenalina del momento o la memoria que se desvanece, la visión directa del cazador que se impone como ave rapaz ante la gacela, antílope o impala de cuernos finos en forma de lira. En esa visión directa, la ceguera. El



padrote y el policía son la intemperie de la polis; nuestros amigos, la polis de la intemperie. Ante el acto violento, impositivo, excluyente y aniquilador de unos, el acto valiente, protector, inclusivo y creador de los otros. En la conciencia del mal, la flor del mal.

En la intemperie como intemperie somos el Paraíso y somos el Apocalipsis. El Paraíso se revela entonces como la frontera. Somos el ser fronterizo. En este sentido parece que no terminamos de salir del Edén tanto en Borges como en Bolaño. Al final de “La parte de Fate” «pasaron las nubes negras que venían del este por encima del penal y el aire pareció oscurecerse» (439), que es de donde viene el mal, pues es adonde huye o hacia donde se desplaza Caín después de haber matado a Abel (Gn 4, 16; 38). Al o desde el Este del Edén, como dirección: las nubes, el viento; al o desde el Norte del Empíreo, como situación: Sonora, el desierto, Villaviciosa, la frontera, Santa / Satán Teresa. Parece que peregrinamos todo el tiempo con Bolaño por el apocalipsis del paisaje edénico; ya no el que se nos revela, sino el que creamos. Jardines pues que son oasis, que son a su vez desiertos, que asimismo son la intemperie metafísica del ser fronterizo. En Borges hay también una visión paradisiaca y fronteriza, al haber por su parte una constante presencia significativa de la meseta, vinculada al Edén o a lo edénico, como apreciamos en los cuentos de “El inmortal”, “El informe de Brodie” y “Tigres azules”.

El diario de Madero es el «palo de madera podrida» (131) del sueño de Belano en *Estrella distante* (130-131) por el que el lector flota y viaja, y desde el cual contempla el mundo, en el proceloso mar o mar en calma de la parte central de *Lds*, que Bolaño identifica con el Mississippi (*Entre paréntesis*, 387). El poema de Cesárea es pues una sinécdoque de la parte por el todo de la totalidad de la novela *Lds*, lo cual apunta directamente, semánticamente, metafísicamente a la novela de *2666*. Tengamos aquí en cuenta que el poema de Tinajero se titula “Sión”, lo cual implica culturalmente la Ciudad de Dios y poéticamente revela la polis de la intemperie y la intemperie de la polis en sus múltiples sentidos en juego, como visión o creación que atrapa, capta, plasma o figura el *2666* en que somos y por tanto somos creándolo, aniquilando.

Lo ético es trascendente. Lo ético, por ser ético, por su implicación, en la implicación misma como estilo, y por su compromiso, que es constante e incesante en su logicidad e ilogicidad de las situaciones, estados y cosas, como combinación orgánica y viva, trasciende; y lo que trasciende es en sí mismo acto, y la trascendencia es mediante el acto: acto trascendental en el acto trascendido. La trascendencia se genera como acto porque en el acto trasciende, y trascendiendo como acto trasciende el mundo. El acto es mundo, fuera o dentro del acto, fuera o dentro del acto como cosmos. Todo acto es en sí un cosmos, pero la trascendencia del acto en el acto como acto es un cosmos abierto, en cuya ilogicidad constantemente dándose capta su lógica, y en ese instante el absoluto es esa lógica captada, esto es pues: revelada. Lo ético es una constancia que en sí misma y por sí misma, mediante combinación de combinaciones, dándose en todo momento y siendo todo instante la mejor de las combinaciones posibles, trasciende por sí misma y en sí misma como actos en el acto de trascender y trascenderse, siendo su trascender un acto: un acto trascendental. En ambos casos, trascender y trascenderse, dándose ambos juntamente como mundo, esto es mostrando el mundo, el acto actúa siendo la plenitud del ser fronterizo. Ese acto por consiguiente crea creándose, y creándose crea. Ese acto es la polis de la intemperie. La obra de Bolaño es la polis de la intemperie. Mediante su acto de escritura se revela y evidencia al mismo tiempo la trascendencia de su acto, trascendiendo, creando. Creándose trascendiendo, el acto es la polis de la intemperie. Como acto realizado, la polis trascendiéndose, permanece. Lo que permanece es la trascendencia de ese acto en el olvido, como una resonancia viva aunque el escenario cambie. Éste es por ejemplo el final de *Amuleto*, pero también de sus demás obras, siempre en esa línea, en esa frecuencia, en ese impulso impulsándose y abriéndose al abismo como abismo, como cosmos abierto, abriéndose, constantemente dando, y en ese dando abriéndose, incluyendo. Eso es la poesía. La literatura plasma la trascendencia de los actos como acto de escritura. No hay pues autor o escritor filósofo o cercano a la filosofía. La literatura es metafísica. El acto intrascendente, meramente estético, se acumula y cae por sí mismo como vacío de la caída, y en su intrascendencia, *intrascendiendo* en su cosmos, encerrándose el acto en su cosmos, imponiendo ese cosmos, excluyendo, aniquila. Ese constante e incesante dar que es la vida, todo, absolutamente todo, es vida, en este caso o sentido o tendencia o atracción o absorción

es un absoluto quitar, arrebatar, arrancar, eliminar, seccionar, separar, distanciar en la distancia misma como distancia, como vacío en esa distancia, pues aquello que divide, secciona, separa y distancia, para discernir, discriminar, aclarar, distinguir... queda excluido. En esa exclusión, elige: elige en el acto de elegir como acto, como acto intrascendente, como acto *intrascendiendo*, e *intrascendiendo* mostrándose como mundo, su mundo dentro de sí en su propia mística, que es la mística del mal. Ese acto crea para su acto, el acto en sí como absoluto o totalidad en sí mismo para sí mismo. La literatura ese acto lo muestra. Así Wieder<sup>191</sup>.

Lamborghini siempre va dos pasos más hacia adelante (o más atrás) que sus perseguidores. (...) Mejor le hubiera ido trabajando como pistolero a sueldo, o como chapero, o como sepulturero, oficios menos complicados que el de intentar destruir la literatura. La literatura es una máquina acorazada. No se preocupa de los escritores. A veces ni siquiera se da cuenta de que éstos están vivos. Su enemigo es otro, mucho más grande, mucho más poderoso, y que a la postre la terminará venciendo. Pero ésta es otra historia (29),

dice Bolaño en “Derivas de la pesada”, texto recogido en el volumen *Entre paréntesis*. Las páginas a releer que dedica a este autor argentino, Osvaldo Lamborghini (28-30), son esclarecedoras de la idea metafísica de la literatura, en la línea de los textos citados de Kierkegaard de su obra *Temor y Temblor*. Si Lamborghini se esfuerza en aniquilar la literatura, en esa lucha, ejercicio o ejecución, al ser en última instancia, que es la primera, con Dios, el escritor se muestra como aniquilador, o en su aniquilar o escribir la aniquilación, ese aniquilar lo muestra en una espléndida literatura. La destrucción o lo que destruye la literatura es pues verdaderamente otro tema, otra historia. El nihilista en literatura se nihiliza –expresa en sí mismo el nihilismo y éste se muestra en él y en su arte o escritura–, no nihiliza la literatura. Lo que el poeta destruye la literatura lo acoge.

---

<sup>191</sup> También citábamos en este sentido a Dorian Gray, Hannibal Lecter, Patrick Bateman...

Bolaño metafísico se lanza a la búsqueda del fenómeno del mal y acaba con su literatura materializando el vacío. La cifra o fecha de 2666, la visión de Rosa durante la conversación de Charly Cruz y Amalfitano, y tantos otros momentos y metáforas afectivas de su obra son la materialización del vacío. El vacío gracias a la obra de Bolaño trasciende su intrascendencia y crea: su aniquilar se transforma en creación mostrándose como mundo en la frecuencia existencial de la escritura de nuestro autor. En el vacío vemos “La parte de los crímenes”. Bolaño baja al infierno, en el sentido kierkegaardiano, y rescata y salva *al* vacío, crea la polis de la intemperie, en el acto en sí trascendental que es el amor. Lo ético es amar.

El pensamiento estrictamente lógico o científico se hace en la obra de Bolaño pensamiento mágico o salvaje<sup>192</sup>, tal y como lo expresa Lévi-Strauss, cuando dice que

---

<sup>192</sup> La crítica ha sabido localizar lo salvaje y visionario que caracteriza la obra de Bolaño. Julio Quintero, en “*Los detectives salvajes* y el poeta como visionario, detective e historiador”, capítulo 2 de su libro *El poeta en la novela hispanoamericana*, 2010, centra su discurso en poner entre paréntesis el estatus del poema como texto fijado para apreciar los márgenes de la industria cultural y adquirir por tanto otra visión de las cosas (40). En el caso que nos ocupa con la novela *Lds*, Claude Fell la considera como libro fundador (161) en “Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*: viaje a los confines de la literatura”, *La experiencia del abismo*, 2011, pp. 153-166, donde considera toda literatura fundacional como religiosa, en su calidad de *re-uniión*, motivada ésta por el nomadismo, la errancia y el viaje (154). De este modo es como Belano y Lima salen de la “prisión feliz” para «alimentar su propio impulso creativo» (156). Julia Elena Rial por su parte sostiene en “Los no lugares y el desarraigo en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, *La experiencia del abismo*, 2011, pp.145-152, que «Bolaño apoya y adversa su discurso con su lenguaje, aniquila el pasado para incorporar un hoy contingente, vacilante, móvil, en el que se hunden Belano, Lima y Madero como en el pozo profundo de Nietzsche, sólo que en este caso no logran salir airosos a la cima, porque ellos quedan encerrados en un paradójico lenguaje de interdictos, en un lugar donde, como en sus vidas, no había ni justicia ni ley» (151). No pensamos empero que terminen o queden encerrados, sino más bien liberados, liberándonos atravesando el fondo de ese pozo. Ya Juan Antonio Masoliver Ródenas consideraba *Lds* como la búsqueda de una generación en el vacío (68), en “Relatos de la vida inexplicable”, *La escritura como tauromaquia*, 2002, pp. 51-54.

«[L]o propio del pensamiento salvaje es ser intemporal; quiere captar el mundo, a la vez, como totalidad sincrónica y diacrónica» (*El pensamiento salvaje*, 381). Esa intemporalidad es la que caracteriza la parte central de *Lds*, pues une en un mismo punto, en el ojo de Polifemo, la sincronía del diario de Madero en los meses que van de 1975 a 1976, los dos últimos de 1975 y los dos primeros de 1976, y la diacronía de Belano y Lima que abarca los años que van de 1976 a 1996. La novela nos saca de este modo de la historia y nos introduce o lanza a una mística de 413 páginas abismales en el interior o centro de las 609 páginas caleidoscópicas que la componen. El caleidoscopio de la historia se reordena cronológicamente desde el afuera, a Apolo le damos su dimensión dionisiaca, sin dejar de ser Apolo, como marca la cronología que respeta el autor, pues en la intemperie hallamos la visión absoluta de las cosas o la visión del absoluto y por tanto la intemporalidad de la temporalidad; de ahí que todas las voces cuenten sus historias en una atmósfera etérea y fantasmal, como si tuviesen todo el tiempo del mundo para sí o en su relato. El lector accede mediante esa transformación perceptiva a lo desconocido, nos convertimos de pronto en un lector omnisciente, pues accedemos

---

Del mismo libro de ensayos y reseñas, Ignacio Echevarría jugaba con una serie de equivalencias para interpretar esta obra, donde vida era enfermedad del tiempo; literatura, enfermedad de la vida; vanguardia, metáfora de la caducidad; y México, metáfora de Hispanoamérica, esto es, del caos, pp. 71-74. Otro estudio destacado del mismo volumen crítico, “Notas sobre *Los detectives salvajes*”, de María Antonieta Flores, pp. 91-96, centra inteligentemente su comentario en la imprecisión, proponiendo en ella toda una estética, con la que además pensamos es la que consigue convertir al lector en detective durante la lectura de la novela, pues esa imprecisión lo envuelve e involucra. En ese sentido contamos con un buen análisis del concepto o tratamiento por Bolaño del tiempo en el artículo de Felipe A. Ríos Baeza, “Arturo Belano: El viajero en el tiempo”, *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 2010, pp. 219-252. En él pasamos del tiempo a la eternidad (221), al tiempo de los fantasmas como atemporalidad o todos los tiempos (223), la caída como viaje o como inminencia del viaje, y México DF como invitación al movimiento (225), lo cual nos lleva o traslada a la visión (227). Ríos Baeza concluye que «Belano viaja en el tiempo deconstruyendo el tiempo, como si se tratara, todo, de un mismo instante correlativo» (230), idea que relacionamos con la parte central de *Lds*, donde el lector se fusiona temporalmente con el viaje infinito en su finitud de Belano.

monadológicamente a lo más íntimo de esas historias, acercándonos metafísicamente a esas voces, y de esa manera llegamos a sentir la plenitud de nuestro ser fronterizo desde el fondo más oscuro e intenso de la tristeza, el sol negro o Infra del dragón de *Lds*.

El diario de Madero se totaliza, se *salvajiza* en la ventana final de la novela. Su marco parpadeante lo hallamos asimismo paralelamente en la última entrada de la primera parte con el *vi* anafórico que nos traslada mágicamente, mediante un hechizo, hipnotismo o experiencia mesmérica, mediante el ensueño metafísicamente a la visión total del mundo (136-137). El mundo en Bolaño se muestra. Las simétricas primera y tercera parte –pues recogen, como decíamos, los dos últimos meses de 1975 en una, los dos primeros de 1976 en la otra–, muestran en sí mismas, en su más adentro, en el instante del cambio de un año a otro, infinitud de simetrías. El pensamiento salvaje, según Lévi-Strauss, no deja de ser pensamiento lógico. Señala el antropólogo que en el pensamiento salvaje «el conocimiento que toma se parece al que ofrecen, de una habitación, espejos fijados a muros opuestos y que se reflejan el uno al otro (así como los objetos colocados en el espacio que los separa), pero *sin ser rigurosamente paralelos*» (la cursiva es nuestra) (381). Los dos últimos meses de 1975 van del 2 de noviembre al 31 de diciembre, mientras que los dos primeros de 1976 van del 1 de enero al 15 de febrero. Su simetría tiene un punto asimétrico. Y sigue Lévi-Strauss: «[u]na multitud de imágenes se forman simultáneamente, ninguna de las cuales es exactamente igual a las otras; y ninguna de las cuales, por consiguiente, nos aporta más que un conocimiento parcial de la decoración y el mobiliario, pero cuyo conjunto se caracteriza por propiedades invariables que expresan una verdad» (Ibídem). Las particularidades de cada voz de la segunda parte de *Lds* nos dan una generalidad, una minúscula verdad polifónica desde la cual trasciende el lector su más acá con su más allá existencial en un volver estructurado, estructurante, a su más acá por el que sentimos metafísicamente, mediante el dolor, universalizando, nuestro compromiso edificante, en el sentido kierkegaardiano. Dice Lévi-Strauss que «[e]l pensamiento salvaje ahonda su conocimiento con la ayuda de *images mundi*. Construye edificios mentales que le facilitan la inteligencia del mundo, por cuanto se le parecen. En este sentido, se le ha podido definir como pensamiento analógico» (la cursiva es del texto) (Ibídem), o afectivamente metafórico, lo cual explica

el fenómeno metafísico de la parte central de la novela y nos abre al abanico especular que rastrea a “Los detectives salvajes (1976-1996)”. A este pensamiento se le contraponen el pensamiento domesticado, de carácter analítico, propio de un discurso científico, «ya no discontinuo y analógico, sino intersticial y unificador: en vez de duplicar los objetos mediante esquemas elevados a hacer el papel de objetos sobreañadidos, trata de superar una discontinuidad original vinculando a los objetos entre sí. (...) [R]azón (...) ocupada totalmente en reducir las separaciones y en disolver las diferencias» (Ibídem). Bolaño consigue hacer del pensamiento domesticado, pensamiento salvaje, sin dejar de ser domesticado, pero lo domesticado trascendiendo con y en lo salvaje, como un Apolo dionisiaco. Un pensamiento por consiguiente no excluye al otro. La civilización se barbariza para no aniquilarse civilizadamente. Lévi-Strauss distingue el pensamiento salvaje del pensamiento de los salvajes. Dice que el pensamiento salvaje «no es, para nosotros, el pensamiento de los salvajes, ni el de una humanidad primitiva o arcaica, sino el pensamiento en estado salvaje, distinto del pensamiento cultivado o domesticado con vistas a obtener un rendimiento» (317). Estamos pues en el *wild*, que no excluye al *savage*, sino que lo contempla. La domesticación del pensamiento acaba sin embargo anulando el *wild*, reduciendo su dimensión existencial y metafísica y quedando sólo en *savage*. Aclara más adelante Lévi-Strauss que «[h]oy comprendemos que los dos pueden coexistir y compenetrarse, como pueden (al menos de derecho) coexistir y cruzarse especies naturales, unas en estado salvaje, y otras como la agricultura o la domesticación las han transformado, aunque (...) la existencia de éstas amenaza con extinguir a las otras. (...) [E]l pensamiento salvaje sigue prosperando» (318). Esta distinción nos resulta interesante pues enriquece el binomio civilización y barbarie, ya que según Lévi-Strauss la barbarie, como pensamiento mágico, sería una civilización salvaje o en estado salvaje, con las connotaciones existenciales y metafísicas que ello conlleva. La civilización no anula la barbarie ni la barbarie es peor o mejor que la civilización. Eso sí, le da la dimensión que necesita para que la civilización no se aniquile a sí misma o en sí misma se consuma. Un reflejo de este fortísimo contraste o desacuerdo asimétrico entre la civilización y la barbarie lo hallamos en el chiste sobre el antropólogo pedagogo francés y su malentendido cultural con los indígenas del interior de Borneo, contado en los cuadernos de Ansky y que Reiter lee, en la quinta parte de 2666 (914 y ss.).

Aclaremos en este punto que en Bolaño siempre hay una Razón afectiva, pues la razón en lo afectivo o lo afectivo con la razón producen y provocan la visión o la captación visionaria de un fenómeno, de la realidad o el mundo, y su expresión y transmisión edificantes, trascendiendo así a un Dionisos meramente dionisiaco o a una Razón atrapada y aprisionada por las Furias. Añade Lévi-Strauss más adelante en su estudio que lo poético en el pensamiento salvaje se genera «en un pueblo de emisores y de receptores cuyos mensajes, mientras circulan, constituyen objetos del mundo físico y pueden ser captados, a la vez, desde fuera y desde dentro» (387). Y concluye afirmando que «[e]l pensamiento salvaje es lógico, en el mismo sentido y de la misma manera que el nuestro» (388). Lo que hace por tanto Bolaño es retrotraer nuestro pensamiento lógico de ahora a nuestro pensamiento mágico de antes, que es en la misma lógica, pero no con la misma dimensión. Un movimiento similar es el que realiza Nietzsche con su obra de 1892, *Así habló Zaratustra*. El pensamiento mágico nos posibilita para ver en toda su dimensión metafísica y saber reaccionar convenientemente –éticamente– ante los crímenes de la cuarta parte de 2666. De este modo trascendemos activamente, como revolución en la sombra, y no caemos como deriva aniquiladora de nosotros mismos, como una parte que hemos querido olvidar, y por tanto del mundo.

Encontramos a un Lévi-Strauss nietzscheano en afirmaciones como ésta que sigue: «si en un sentido se puede decir que la religión consiste en una *humanización de las leyes naturales*, la magia es una naturalización de las *acciones humanas*» (la cursiva es del texto) (*El pensamiento salvaje*, 321). A lo que nos parece que apunta con la magia es a un pensamiento dionisiaco. Nietzsche habla en “El niño del espejo”, capítulo con el que empieza la segunda parte de *Así habló Zaratustra*, de la sabiduría salvaje. Es muy interesante relacionarlo con las ideas de Lévi-Strauss que exponemos y el chiste de Ansky que citamos, cuando dice que «¡[e]n verdad, semejantes a una tempestad llegan mi felicidad y mi libertad! Pero mis enemigos deben creer que es *el Maligno* el que se enfurece sobre sus cabezas. Sí, también os asustaréis vosotros, amigos míos, a causa de mi sabiduría salvaje; y tal vez huyáis de ella juntamente con mis enemigos» (*Así habló*



*Zaratustra*, 133). Nietzsche pretende con esta sabiduría dionisiaca sacarnos del error<sup>193</sup> en que se fundamenta nuestra cultura occidental, yendo hacia atrás hasta *Zaratustra*, y de *Zaratustra* hacia atrás, para sacarnos de él y del equívoco metafísico de dividir moralmente, y distanciar de sí al mundo, entre el bien y el mal, entre lo bueno y lo malo. De este modo Nietzsche crea a un nuevo o liberado *Zaratustra* y nos saca de la polis a la intemperie, para volver a pensar, percibir y vivir la polis desde la intemperie, desde lo salvaje de nuestro pensar o la verdadera dimensión de nuestra razón y nuestro sentir y decir el mundo. De ahí también la importancia literaria en la filosofía de Nietzsche, en el sentido en que veíamos la literatura como destrucción de la realidad con López Martí. El poeta nombra lo que acaece, y lo nombra desde fuera de ese acaecer: nombrar es por tanto en esencia desde fuera, mediante un acto extático. Por eso nos seduce lo que dice el poeta, y la polis por ello lo expulsa de la polis, porque el poeta nos saca de la polis a la intemperie y hace intemperie a la polis en sí encerrada o crea la polis de la intemperie en su nombrar, como Adán identificando las formas del Paraíso, pero desde la frontera siendo la frontera. La intemperie da sentido a la polis quitándole o arrancándole su sentido estricto de polis: le da dimensión. La polis como polis no entiende al poeta, porque la saca de sí, aunque este sacar sea un revivificarla –trastornarla, concibe la polis–, incluyéndola, mostrándola en su nombrar, y esto significa para la polis obligarse a sí misma a tachar al poeta como un ser incómodo, que pervierte la razón de la polis como polis y por ello la polis desea eliminarlo o condenarlo al ostracismo: excluirlo.

Los “Mexicanos perdidos en México (1975)” –título de la primera parte de la novela que traducimos como habitantes de la polis perdidos en la polis o perdidos como polis–, viajan o se dirigen durante su búsqueda desenfrenada y delirante, como un

---

<sup>193</sup> Véase de la introducción de Andrés Sánchez Pascual el texto seleccionado en que Nietzsche explica el sentido de su obra: «*Zaratustra* fue el primero en advertir que la auténtica rueda que hace moverse a las cosas es la lucha entre el bien y el mal, –la trasposición de la moral a lo metafísico, como fuerza, causa, fin en sí, es obra suya. (...) *Zaratustra creó* ese error, el más fatal de todos, la moral; en consecuencia, también él tiene que ser el primero en *reconocerlo*» (la cursiva es del texto) (19).

paracaídas en llamas, pues el padrote Alberto los persigue para matarlos, a “Los desiertos de Sonora”, título de la tercera parte de la novela que traducimos como la intemperie, donde el sinsentido inicial adquiere en sí mismo todos los sentidos; de ahí la diáspora de los protagonistas a lo desconocido, cuyo rastro seguiremos, volviendo a él, como si tuviésemos que volver a nosotros mismos, no avanzando sino retrocediendo de espaldas, metafísicamente como un detective salvaje, en que no nos convertimos, pues ya lo éramos, dando a la postre, en nuestro verdadero e incesante inicio, como vida que somos, un paso hacia atrás, para ver el recorrido de los detectives salvajes que de 1996 nos retorna a 1976, para soltarnos nuevamente y lanzarnos con fuerza infinita a estamparnos contra la ventana final, con la risa, carcajada o sacudida del chiste, y romperla desde dentro, mediante nuestro estallido metafísico y existencial, en el siendo de nuestro ser fronterizo, en nuestra lectura de la novela y el mundo, siendo, con el fin de dar a ese adentro la dimensión de nuestro afuera, la dimensión del afuera, viendo ese adentro que es nuestra polis, como el poeta o la poesía que somos, desde la intemperie.

La imagen del paracaídas en llamas fue afirmada por Bolaño, reformulando la mítica alegoría altazoriana de Huidobro, en “Final: «Estrella distante» (Entrevista de Mónica Maristain)”, cierre del volumen *Entre paréntesis*, donde dice como respuesta a una de las preguntas que «Huidobro me aburre un poco. Demasiado tralalí alalí, demasiado paracaidista que desciende cantando como un tirolés. Son mejores los paracaidistas que descienden envueltos en llamas o, ya de plano, aquellos a los que no se les abre el paracaídas» (333). Un ejemplo claro de este paracaidistas en llamas o sin paracaídas lo tenemos en la historia de Piel Divina contada por Luis Sebastián Rosado en la parte central de *Lds* (351 y ss.). El parlamento surgido de sus recuerdos lo realiza en un «estudio en penumbras» (347), lo cual indica un discurso iluminado por el sol negro de la memoria y el Infra del amor, que provocan en la voz del personaje una melancolía activa; de ahí que nos hable de las generalidades de la historia, pero profundizando en la existencia de la vida y las vivencias interiores e inaccesibles del espíritu. Estas incursiones vitales caracterizan, sobre todo en esta parte central de *Lds*, la obra de Bolaño. Por Luis Sebastián nos enteramos que Piel Divina

había llegado al DF cuando tenía dieciocho años, sin dinero, sin ropa, sin amigos a quienes acudir y que lo había pasado muy mal, (...) durante un tiempo intentó escribir crónicas que nadie quiso publicarle. Luego vivió con una mujer y tuvo un hijo e infinidad de trabajos, ninguno permanente. Hizo hasta de merolico (...). Una noche, mientras me penetraba, le pregunté si alguna vez había matado a alguien. (...) Él dijo que sí y redobló sus embites, y yo lloré al correrme (351).

El choque de conciencias entre uno y otro personajes explora su instante de lucidez en la línea del malditismo sadiano o la senda del mal que es intensificación y en el momento adecuado es también comunión o comunicación intensa. La superficie laberíntica de las tribulaciones del día a día, o las de la época, se aclara o allana sus abismos como visiones desde la intemperie metafísica, siendo en ese instante cualquier superficie, pantalla o sábana una ventana o transparencia a nuestro abismo. Cuando Piel Divina le cuenta que su primera experiencia sexual fue a los diez años, Luis Sebastián se aterroriza en su interior más íntimo: «[n]o quise que me contara más. Recuerdo que miré hacia otro lado, hacia un grabado de Pérez Camarga que colgaba de la pared y que rogué a Dios que aquella primera vez hubiera sido con una adolescente o con un niño o una niña y que no lo hubieran violado» (Ibídem). La realidad, desde la realidad, se abre en nuestra percepción del mundo como intemperie metafísica, ahí donde la polis realmente se crea o aniquila, como veíamos en el cuento “El Ojo Silva” de *Putas asesinas*, o en el cuento de Cortázar “Apocalipsis en Solentiname”. La compasión existencial nos abre como la intemperie que somos e incluye de este modo –nos incluye– afectivamente el absoluto estructurando al ser como absoluto, como totalidad, como la polis de la intemperie, y ya no, como en todo totalitarismo, como la intemperie de la polis. La polis se crea creando, no se crea aniquilando. La angustia existencial nos llena como la plenitud del ser fronterizo, no nos vacía como una náusea inabarcable e infinita, como ocurre con todo orden que para imponerse aniquila, haciéndonos el vacío del ser fronterizo. El amor y lo afectivo se presentan y erigen así como la voluntad de poder creadora, ante todo lo demás que es voluntad de poder aniquiladora. Una y otra son lo mismo, pero con distinto sentido, marcando nuestros pasos de un modo diferente, con distinto rastro, surco o huella, con diversa proyección, expansión o eco en nuestros actos. Dionisos muestra el mundo o se lo traga.

La plenitud es sentir el amor. El amor se siente o nos sentimos en él mediante o gracias a nuestros actos. En el acto somos amor y en ese ser materializado en el acto nos sentimos como tal, nos sentimos así: amamos. Cuando nos abandonamos, es decir, nos dejamos caer en la intensidad de nuestra intensificación, valorando o teniendo fe existencial en nuestra combinación, dando un paso hacia atrás, y no intensificamos nuestra intensificación, buscando e imponiendo nuestra combinación, dando un paso hacia adelante, amamos. Lo ético nos lleva al amor en nuestro acto. Lo estético, tal cual, no, aunque se trate de la perfección. De hecho, menos aún en la perfección, al ser ésta la plenitud del mal, como apreciamos en Carlos Wieder, Hannibal Lecter, Dorian Gray, Patrick Bateman y Satán de Milton. Lo afectivo es ese amor, ese ser en lo ético por lo ético. Esa es nuestra metafísica, la del ser fronterizo siendo plenamente en su plenitud. En el mal vemos; en la plenitud vemos más, pues vemos el mal. La opción es amar.

Nada está decidido, aún está todo por decir.

El mal en Wieder no se ve, porque Wieder lo oculta. Aunque en Wieder se muestra, Wieder no lo dice. La violencia que vemos, puesto que se pronuncia abiertamente, es la bondad de la violencia. Por su bondad, esa violencia destructiva y aniquiladora se dice y por tanto es dicha. Esconder o tapar esa violencia no es eliminarla sino mutilar parte, o mutilar en partes nuestra realidad. En Wieder no vemos su violencia o su verdadero arte hasta que Wieder decide exhibirlo. El desconcierto del espectador ante su exposición fotográfica o, mejor dicho, instalación, ya vimos que fue absoluto, y generó en el acto programado, por sus actos efectivos ejecutados, una íntima angustia existencial. Tatiana von Beck, la primera en entrar en la sala preparada por Wieder, sale enseguida y vomita en el pasillo al no conseguir llegar a tiempo al aseo (*Estrella distante*, 95). Caemos en Wieder. Pero esa caída es intrascendente: es sólo caída o caída vaciándose cayendo o el vacío de la caída. Aunque no físicamente —si bien este caso puede también darse—, esa angustia que Wieder nos produce y provoca nos aniquila metafísicamente, ya que esa angustia es en el vacío, intrascendente en ese vacío y por ese vacío, siendo en fin de cuentas mero vacío. El caso contrario lo hallamos en Belano, puesto que caer en Belano nos hace trascender, como si en la caída, en la máxima

intensidad de esa caída, la caída fuese en el abismo infinito un salto, no por ser salto, sino por ser precisamente caída. Ésta es la primera ventana del final de *Lds*, en la que aparece el pico de una estrella. Caer en Belano o Wieder, siendo la misma caída, cayendo metafísicamente nos creamos o nos aniquilamos. Belano, como decíamos, nos hace sentir la tristeza absoluta, pues en él, con Lima, se muestra y a ella nos lleva en las zonas más intensas o bocas del diablo de la parte central de *Lds*, hundimiento total que marcábamos a partir del relato de Edith Oster (401 y ss.). Esa tristeza insoportable, que él nos dice –nos transmite–, nos produce y provoca –nos estimula– una íntima angustia esencial, esto es: existencial. En esa terrible angustia nos sentimos verdaderamente –metafísicamente nos sentimos–, y, en ese sentimiento, por ese sentimiento, trascendemos, pues en él el ser fronterizo se despierta en el abismo iluminando, y por consiguiente, siendo iluminado por su plenitud, que es la plenitud. La segunda ventana del final de *Lds*, la sábana, es una pantalla en la que proyectarnos, como veíamos en *Tres*, pero también es el desierto de Sonora y el reflejo de la intemperie, como si esa segunda ventana fuese nuestro espejo o el espejo en el que nos miramos a los ojos.

Con Bolaño no vivimos una experiencia estética, sino que con Bolaño lo que vivimos es, en su estética o arte poética, una experiencia ética, por la cual nuestro autor trasciende, como experimentamos y sentimos, verbigracia, en los finales de *Amberes*, *Lds* y *2666*, y, trascendiendo él, con él, el lector trasciende, y en esa transcendencia nuestra, todos juntos volvemos al mundo, y en el mundo con el mundo nos mostramos como el ser fronterizo, siendo, como frontera, y ante el horror, en medio del horror, en su fondo, la plenitud. En la tercera ventana final de *Lds* trascendemos como intemperie metafísica: no hay ventana, hay abismo, en él somos, no *en* el abismo sino el abismo, en sí misma, como la muerte, vida.

En la previsibilidad del destino, el destino se crea y realiza en la imprevisibilidad. Lo inevitable no lo puede evitar ni Dios, pues Dios se halla a nuestras espaldas, detrás de nosotros, al fondo del abismo que somos y en el que somos, y en su contemplación absoluta del absoluto sufre en el dolor más intenso e íntimo de la plenitud. Somos libres y en nuestra libertad nos creamos o nos aniquilamos, nos creamos creándonos o nos

creamos aniquilándonos. Lo único que puede hacer Dios y que de hecho es lo que hace es que nuestro destino en su imprevisibilidad se realice y lleve a cabo dentro de la mejor combinación posible, dándose en todo momento, incesantemente, la mejor de las combinaciones posibles. El milagro es constante: somos mágicos como estado dionisiaco o salvaje. El milagro y los milagros se están dando por tanto continuamente, como decía Plotino, para quien sepa ver. El milagro, como la vida, es un *continuum*. Nuestro pensamiento, en ese *continuum*, es mágico o salvaje, siguiendo a Nietzsche y a Lévi-Strauss. Lo inevitable se realiza como destino activamente creándose como destino en su imprevisibilidad previsible. Vivimos la combinación, en la combinación, siendo la combinación de combinaciones; debemos aprender a valorar nuestra combinación en nuestras múltiples, constantes y orgánicas combinaciones, como el ser fronterizo existencialmente siendo.

Nuestros actos crean el cosmos en el cosmos. Nuestros actos –todos y cada uno de ellos, incluso el no acto, el no actuar– son cósmicos, apuntando fuera del cosmos, señalándolo en el acto mismo, en el mismo acto el cosmos creado, extática o estáticamente, en el cosmos. En este sentido somos cada uno de nosotros o todos nosotros juntos quienes construimos nuestro destino, de un modo u otro, viviéndolo, en nuestro destino, como muestra el viaje infinito en su finitud, y delirante en su amor y en su poesía, de Arturo Belano, Ulises Lima, y del lector con Madero tras la ventana.

Amar es trascender constantemente. Amando somos trascendidos, pues estamos incesantemente trascendiéndonos a nosotros mismos, trascendiendo en el otro y trascendiendo el mundo, mostrándolo, mostrándonos. El mostrar místico es amar. Este amar constantemente se da, se da cotidianamente en cada uno de nuestros instantes. Somos en nuestro instante, ni antes ni después, aunque el instante y su estela todo lo abarque. Amando en el siendo, siendo amor, siendo en el amar, siendo amar es la trascendencia del ser o la tensión vital que es la vida: el vivir, el existir. Bolaño es ese siendo amor, su obra es el siendo amar, que al lector brinda y lega con la ventana cuyo marco rígido se esfuma o posibilita o nos da la oportunidad de amar, siendo el mal en la tristeza del mundo.



## 5.- CONSIDERACIONES PRELIMINARES SOBRE EL ORIGEN DEL MAL EN *EL PARAÍSO PERDIDO* DE MILTON EN RELACIÓN CON LA OBRA DE BOLAÑO.

La literatura hace que profundicemos –cambiando, viajando, experimentando, revelando– en nuestra percepción del mundo, variando leve o abruptamente la lógica del mundo, en su función y funcionamiento, es decir, nuestra relación afectiva, que es existencial y es metafísica, con las cosas que componen y construyen nuestro mundo, lo cual implica una relación interior que se exterioriza y por tanto crea; así nuestros actos, en la intensidad, que es nuestro ser, o en su intensificación, que es nuestro querer ser más y por tanto es nuestro no-ser, que es también ser, pero aniquilador o creador de aniquilación en su propuesta. Nuestro ser no es pues el ser, sino que es el ser fronterizo. Somos el mal, y en el mal nos contemplamos y creamos como plenitud. La bondad es, por tanto, lo más difícil de ser; amar, lo más difícil de hacer.

Bolaño va más allá de la frontera siendo fronterizo, para cazar, atrapar, captar el fenómeno dionisiaco que nos destruye, cuando somos plenitud vital, plena vida que quiere y desea vivir, con sus sueños, impulsos y pulsiones de vida, como una voluntad de poder surgida de la poesía, como poesía. ¿Cómo es posible que esa voluntad de poder, esa pulsión poética también nos aniquile? ¿Qué tiene el abismo que se abre inconmensurable para que la juventud se precipite ciegamente por él y olvide de sí misma? ¿Dónde se encuentra el cambio que vacía nuestra mirada y por ende vacía el mundo? ¿En qué momento la palabra puede captar ese instante, para revelarlo y, revelándolo, mostrar su plenitud y en la plenitud cambiarlo o ubicarlo en esa plenitud, como una verdadera revolución que sólo puede librarse en la sombra y en la más absoluta soledad?

Roberto Bolaño está decidido a llevarnos al fondo de la cuestión, para ahí soltarnos y así iluminar nuestro abismo, la oscuridad más absoluta, íntima y viva de nuestro interior, como la parte que es y somos del todo existencial de aquello que llamamos vida. Bolaño es por tanto metafísico en su acto de escritura y en su visión como lector. La literatura ha dejado de presentarse como el espejo de nuestras representaciones



para mostrarse finalmente como el azogue metafísico que plasma nuestra visión del mundo, hasta donde nuestra visión alcanza o nuestro ser llega, no como un final, sino siempre como un principio de algo, esto es, la limitación que nos ensombrece o el límite que nos ilumina, en la terrible ironía que es la vida y la literatura refleja.

No es el más allá nunca más el que dará sentido al más acá en donde nos percibimos como vida, sino que es el más acá el que nos revelará como el más allá que nos da sentido, en una lectura no humana, sino justa de la vida. La existencia nos invita a que demos el salto al vacío para que vivamos en nuestra plenitud y no plenamente nos imponamos. Imponiéndonos seremos dioses, mas dioses vacíos, que no del vacío, pues, el vacío, no es, sino que se manifiesta como tal, sin serlo. De ahí que sea el vacío. Pero el vacío es en la plenitud y para la plenitud; de ahí que sea inasible e imperceptible, pero se sienta como absoluto como absoluta es la plenitud. Sin embargo, la plenitud no es absoluta, sino que es, sencillamente, plenitud. Pero el vacío sí que impera como un absoluto y, en su reflejo, en su reflejo vacío, la plenitud se muestra como el otro absoluto, y es en ese mostrar, que realizamos perceptivamente –o se realiza– desde el vacío, el foso en que vaciamos la plenitud para reducirla a un otro concepto o a una otra realidad que ya no es la plenitud, sino que ya es otra cosa, por ejemplo, el concepto o la concepción de la plenitud como realidad que vemos y apreciamos en la dicotomía, el maniqueísmo y en toda nuestra concepción basada en una tradición platónica o neoplatónica.

Es el momento adecuado para que demos el giro que sitúe las cosas en su justo orden, que no será más racional, sino que será existencial, percibiendo mediante nuestra inteligencia, lo que de divino hay en nosotros y ya no, con nuestra inteligencia, proclamarnos dioses del mundo y la existencia, que es el malditismo reconocido como lo diabólico o lo magnetizador. Satán es un creer ser sin serlo, no porque no lo sea, porque Satán es, sino porque en su ser Satán, no lo es, sino que cree serlo, y ese creer ser es vivir y crear en la distancia, en el vacío de la distancia, que no es vacío, que reside entre el ser y el creer ser. Creer ser es ser, pero en ese creer ser, es decir, ser en la distancia del ser, no en el ser. En la distancia del ser vivimos –somos el mal– pues para vivir en el ser tendríamos que llegar a la inmediatez del ser, siguiendo a Kierkegaard, y a la inmediatez

del ser llegamos abandonándonos al ser y no precipitándonos a él, como tendemos a hacer, pues somos proyectados, siguiendo a Heidegger, somos voluntad, siguiendo a Schopenhauer, como voluntad de poder, siguiendo a Nietzsche. El superhombre no es, como dijimos, el que da un paso hacia adelante, sino el que da un paso hacia atrás, siendo verdaderamente este paso hacia atrás un paso hacia adelante, un paso en nuestra inmediatez, en el sentido existencial expresado por Kierkegaard. Y este paso sólo lo damos mediante la fe, que sería como una razón irracional o una sinrazón racional, pero siempre razón, *inteligencia pura*<sup>194</sup>, pero afectiva, intelectual, pero íntima, y esta fe no es una fe religiosa, sino que es una fe ética, ya que es en el compromiso donde nos revelamos existencialmente como verdadero amor, esto es, como plenitud, pero como plenitud en la frontera, es decir, como la plenitud del ser fronterizo.

El mal es la intensificación no recibida que aniquila. La combinación correspondida entre intensificación e intensidad crea una armonía. La no correspondencia crea otro tipo de correspondencias, pero aniquiladoras o creadoras indirectamente.

El emisor necesita de un receptor. Adán es el receptor de Eva en el pecado original. En esa recepción y aceptación, en esa correspondencia, se crea la armonía

---

<sup>194</sup> «Cuán plenamente tú / Me has satisfecho, inteligencia pura / Del Cielo, Ángel sereno» (*El Paraíso perdido*, 331), le dice Adán a Rafael, siguiendo la esmerada y bella traducción de Esteban Pujals. En el original en inglés: «How fully hast thou satisfi'd mee, pure / Intelligent of Heav'n, Angel serene» (VIII, 180-181; 338). Para la citación nos remitimos a las ediciones señaladas de John Milton en la bibliografía en inglés y en español. Para la versión en español de Pujals indicaremos sólo la página; mediante una nota a pie de página en dicha citación proporcionaremos el original de Milton, apuntando primero el libro correspondiente de los doce que componen el poema, después la numeración estándar de los versos para su precisa localización, y por último la página de la edición que manejamos. Aclaremos desde ya que la cita en inglés la ofreceremos sin los cortes o elipsis que hayamos podido realizar en su versión española para nuestra conveniencia, con el fin de ayudar al lector en el sentido de los fragmentos seleccionados por nosotros.

fronteriza que configura al ser fronterizo. La intensificación de Eva es recibida por la intensidad de Adán; de ahí la creación de la Tierra, revelada en el paraíso, o el mundo como destrucción de la realidad simulada, en cuanto al ser fronterizo. Es en ese momento cuando Adán se hace Eva y, Eva, Adán. Adán será desde entonces el emisor y Eva la receptora. Se ha creado la armonía fronteriza. La intensificación, recibida por la intensidad, crea; la intensificación recibida por la intensificación, aniquila. Somos un juego especular: la inversa o inversión del Paraíso. Por eso queremos volver, avanzando. El súperhombre es sin embargo el que da metafísicamente un paso hacia atrás, no hacia adelante. Le hemos dado la vuelta al mundo. En ese juego especular que somos vamos en busca de la armonía creadora en un campo de estallidos aniquiladores. Y esto es el nosotros metafísico.

Eva es intensificada por Satán: el malditismo que asociamos con la inteligencia, la curiosidad y la seducción. En ese malditismo Eva se descubre sin saber, sino siendo. Adán se percibía en Dios y mediante el pecado original se percibirá en Eva. Las cosas, en su abandono, siguen su curso de plenitud. Nuestra plenitud es fronteriza, en la frontera, siendo la frontera.

Eva es la Tierra, la materia, Dios como *Mundicea*. Adán es la *Teodicea* necesaria de esa *Mundicea*. Adán es el alma intensificada que necesita de la intensidad de la materia. Somos el mal en busca de nuestra armonía creadora. Aniquilar es también crear. Somos pues el ser fronterizo y en Eva nos revelamos como tal. Adán será la intensificación para percibirse, desde la Tierra, nuevamente en Dios en su intensidad. Eva es su intensidad. Adán en su intensificación desea ser Dios y en esa distancia con respecto a la materia, en su distancia, desprecia a Eva. Este desprecio conlleva una mística del mal en esa misma distancia. La *Teodicea* es una entrada a la *Mundicea* para acercar con el afecto, es decir, aunar metafísicamente, y como frontera, la distancia del desprecio en que reside nuestra tradición occidental.

Somos el mal; estamos intensificados. Intensificándose, el ser se realiza como ser. Nos realizamos como ser, intensificándonos. Somos, pues, intensificándonos, pues

somos proyección, caída, arrojados. En esta intensificación nos intensificamos. Eso es aniquilar. Aniquilar se da en todos sus grados. En el aniquilar el ser se corrige.

Para llegar al verdadero bien debemos dar el giro, dar la vuelta con el fin de aclarar el punto inicial. Somos el espejo del espejo, esto es, un salto extático. El decir en el bien es la literatura. Para escribir literatura se escribe metafísica como Heidegger lo hace para llegar al ser.

Siendo intensificación, para llegar a la intensidad del asunto debemos dar el salto al vacío, siguiendo a Kierkegaard. En él nos hallamos en la intensidad más pura; ésta se muestra, siguiendo a Wittgenstein. Y esto es dar el paso atrás que da el superhombre, siguiendo a Nietzsche.

Lo primero en que incurrimos es en el mal –pensar mal, hacer mal...–; esto es lo fácil, lo más rápido, el primer pronto –la ira, la soberbia, el orgullo... El bien fácil es también el mal. Todo esto ubicado en su debida combinación dentro de un contexto. El mal es intensificación; una aniquilación graduada hasta aniquilar de verdad en el ser fronterizo. En la materia se produce la marca. La plenitud esta marca la corrige.

Lo difícil es saber amar, saber situarse y mantenerse en la bondad, que es la fe en el vacío, la intensidad, la plenitud. El vacío hace plena a la plenitud.

En la bondad el ser fronterizo es el Paraíso. Saber vernos en la frontera como frontera; saber ser en la intemperie. En la frontera nos mostramos de tal modo en la plenitud que somos. Un instante de tiempo nuestro así es una eternidad en sí misma; pero como frontera, es decir como ser fronterizo y no sólo como ser.

El afecto mediante la ética nos traslada, nos hace trascender hasta la intensidad que somos, siendo intensificación. Esto es ser en la intensificación y no sólo ser intensificación. Somos con nosotros mismos, con el otro y lo otro. Somos mónadas en nuestros o con nuestros actos monadológicos. Esto quiere decir que somos intensificación. Somos, pues, el mal. En el viaje, el movimiento, la acción, nos revelamos. Rebelándonos nos revelamos. Estáticos, nuestra intensificación se impone.

Parados, nuestra intensificación se intensifica, esto es, aniquila. En este sentido, abandonarse es dejar que actúe el movimiento de la plenitud siendo nosotros esa plenitud. En caso contrario nos imponemos sin ser plenitud, sino aniquilando, aniquilándonos.

En nuestro acto nos vemos y nos mostramos por tanto como creación o como aniquilación. En la escritura somos. Escribir es la bondad de escribir. Escribiendo damos el salto al vacío lanzando la metáfora, que es pura afectividad. En ese acto ético que es el escribir trasciende la estética en su ejecución, no en su exhibición. Sólo en su exhibición, la estética, como estética, se oculta.

La literatura como tal es metafísica. La metafísica como ejercicio de estilo es verdad. La literatura es en sí misma intensidad que atrapa o recibe nuestra intensificación, nuestro escribir, generando formas de representación. El acto creativo por el que la literatura aparece es intensificación. Por ello, la literatura es presencia y la vida el surco al que se refiere Bolaño en su cuento “El viejo de la montaña”, o proyección extática en su materia, trascendiendo desde la materia, como en el “Post Scriptum” de *Amberes*. La literatura se muestra plenamente en el acto de escritura, esto es, escribiendo. El ser se escribe. La materia es la escritura del ser: vivir, existir, siendo. La literatura muestra el mundo oculto en la intensificación de las palabras del hablar cotidiano, destruyéndolas con el fulgor de la poesía. Somos poesía y la literatura nos muestra como tal.

Para hacer el bien, para explicar el hecho, tenemos que abrirnos a la mirada metafísica, que es un volver al preciso instante del estallido del ser, esto es, el siendo. En esa inmediatez que es la existencia no hay sin embargo instante. El instante surge o es concebido en la estela del siendo. Para nosotros, vistos desde la estela, la metafísica es un volver. La memoria afectiva es la presencia del ser que nuestro tiempo olvida. La literatura es esa presencia: la presencia de la palabra lanzada. El ser en ese lanzamiento se muestra, se manifiesta, lo leemos aunque no lo veamos. Si lo vemos, entendemos con la inteligencia y el afecto. Lo sentimos, lo asimilamos. La metafísica no es literatura. La literatura es metafísica. La primera opción es una metafísica mal leída. Una intensificación que desprecia. La segunda opción es una literatura bien leída. Una

intensidad que se aprecia. Cervantes, Angelus Silesius, Kierkegaard. Toda literatura es válida. Toda literatura es metafísica, pues la literatura es metafísica.

Nosotros, en nuestra proyección, somos lanzados, arrojados, como dice Heidegger. Lanzando y arrojando la palabra mostramos nuestro ser, que es el decir. El estilo es ajustar, definir, afinar nuestro decir para que en él se muestre más claramente el ser en una palabra o metáfora. Somos el ser fronterizo y en nuestro decir se muestra nuestra plenitud, que es la plenitud. Que sea creadora o aniquiladora la plenitud en nuestro decir es en cualquiera de los casos creadora. Nuestro decir es la plenitud. Sade y Santa Teresa de Jesús.

Aniquilar es insistir en mantener una distancia. Satán no es la caída sino el vacío de la caída. El vacío de la caída es ese insistir, pues la distancia nunca es vacío, nunca es no ser, sino que siempre es. La mística es el dolor más intenso, el más humilde. La mística del mal es empero sentir el dolor en el otro que en uno mismo no se siente. El acto entonces se queda sin receptor, pues lo aniquila. El acto no tiene receptor porque tampoco tiene emisor, ya que el emisor no se contempla en el otro al no contemplar al otro en sí mismo. Una insatisfacción pues *ad infinitum*, siendo éste el acto más finito. Eso es aniquilar: una finitud intrascendente por la que se pretende trascender, ser, ser Dios. Una insistencia vacía: aniquiladora. Carlos Wieder es por tanto una estrella distante.

Adán muerde la manzana porque acepta lo que le es revelado; y es que él no es Dios ni como Dios, sino que, siendo Dios, es Adán, es tierra, es la frontera, es Eva.

El mal es permanecer en la intensificación sin ser ni llegar ni ver ni ser recibido en la intensidad; esto es, Satán; esto es, el vacío de la caída. Adán sin Eva es ese vacío de la caída; esto es, aniquilación siendo plenitud, como presenciamos hasta la angustia, la angustia existencial, en “La parte de los crímenes”.

El poeta es en la intemperie porque es en sí desmesura; pero en su insoportable intensificación, evoca, expresa, invoca la intensidad. En el poeta se muestra la intensidad más pura, que es la poesía, ya sea Leopardi, Lautréamont, Machado, Tralk o Carlos Wieder. Pero hagamos este viaje con Milton.

### 5.1.- EL MAL Y LA FRONTERA EN *EL PARAÍSO PERDIDO*.

Pensar el origen del Mal es pensar nuestro más profundo conflicto entre la plenitud y el vacío. Se cuenta en el Génesis que «[a]l principio creó Dios el cielo y la tierra» (Gn 1, 1; 35)<sup>195</sup>. Esta fuerza divina se enfrenta a las tinieblas que cubren el abismo, lo ocultan, para dar forma a la tierra, que era una soledad caótica. Se busca el orden, la separación inteligible, la frontera que delimite a los espacios lógicos frente a la nada. La luz frente a las tinieblas.

Es la luz creación de Dios. Las tinieblas, no: son negación. Dios, con su palabra y su acción, crea. Crea en el vacío formas plenas, desde el fondo o en el fondo de las tinieblas, quedando ubicada así la plenitud en el vacío, como presencia de éste en aquél, por lo que, aun plena, no expulsa al vacío siempre presente, pues el vacío hace plena a la plenitud, no al revés. Y es esta presencia sempiterna del vacío en la plenitud la que hace necesaria la recepción de lo pleno para reafirmar su existencia ante el vacío, que no necesita recepción pues sólo está en cuanto hay plenitud. Por eso, en sentido contrario, no hay recepción, sino poder de atracción, arrastre, inercia, caída, nada. El conflicto, entonces, se genera en la plenitud, ya que no puede evitar el vacío que necesita expulsar para ser plena. Así los espacios, la ubicación del cielo, la tierra y el infierno. Así el drama: conflicto que crea fronteras para que la plenitud sea plena ante el vacío: la creación. La plenitud sin embargo no se halla en el vacío sino el vacío en la plenitud, en su presencia originando el cosmos y metafísicamente la frontera.

En el conocimiento queda cifrado el Mal. Adquirirlo supone igualarse a Dios, siendo esto una imposibilidad, cuya ruptura sólo es posible mediante la desobediencia, que es intensificación. Esta fuga del orden no crea libertad, sino condena. La armonía

---

<sup>195</sup> Todas las citas provienen de *La Biblia didáctica* remitida en la bibliografía. Para la citación seguimos el estándar bíblico: libro, capítulo, versículo (el guion indica la continuidad entre los versículos elegidos), añadiendo a continuación la página de la edición que usamos.

desaparece al haber sido traspasados los muros que contenían el Paraíso. Se ha dado paso a una nueva dimensión donde Bien y Mal son una misma cosa, un mismo nivel de construcción y destrucción imprevisible en su movimiento y forma. Esto es: la intemperie.

La serpiente incita a ir más allá, es decir, a abrir los ojos. La apertura infinita del espacio capacita la invasión del vacío en la plenitud: su estar en el ser. La dinámica entre vacío y plenitud es imparable; el movimiento, vital. No hay quietud, hay tiempo. Se ha pasado de la contemplación a la visión. Ver es entrar en el laberinto de la realidad, perderse en el movimiento de las cosas, en el tiempo del espacio. Contemplar, apreciar la riqueza de la cosa en uno mismo en un sólo instante de plenitud y extrañamiento. El movimiento en los ojos crea ilusión: velos y apariencias que hacen ver o no ver a la cosa. Adán y Eva dan el paso que va del Paraíso a la Historia, de la forma a la intemperie. La creación es la posibilidad de la forma, y es la posibilidad la que crea el movimiento. Esto es, la frontera.

Por qué la desobediencia nos iguala a Dios. Somos creación, plenitud y formamos parte de un orden hasta que abrimos los ojos o miramos hacia atrás concibiendo aquello que Dios no es y desconoce. Se produce así la invasión que trastoca el orden, pero no lo elimina. No puede, porque el vacío es presencia que actúa en la plenitud provocando otro orden, una tendencia que desordena y deshace, la caída de una plenitud que da paso a otra plenitud que no es, siendo, pero en el terreno de la plenitud, ya que sin ella no es, no hay: el vacío está, y la plenitud, aún siendo plena, no puede evitar la intrusión a partir de la necesidad de ser reafirmada por medio de la recepción: la contemplación y la alabanza. Satán es la materialización del vacío a partir de la plenitud.

El conocimiento adquirido por la desobediencia crea condena y no libertad. La condena es igualarnos a Dios en su conocimiento y eterna lucha contra el vacío, o formación plena como frontera en el vacío. Es dejar de ser parte de Su orden, ser plenos en Su plenitud, para ser Él en su dimensión plena, en la que el vacío irrumpe. Estamos condenados a saber, tenemos esa capacidad al ser creados a imagen y semejanza Suya, que no sólo hay plenitud, sino que también hay vacío, siendo además nosotros mismos,



desde ese momento, plenitud y vacío. El orden ha quedado transgredido.

El Paraíso es otro orden celestial, una réplica, otra oportunidad. Dios restaura la armonía creando niveles, espacios que ubiquen al vacío fuera de la plenitud para que ésta no sea de nuevo alterada. La Tierra donde se encuentra el Paraíso es la frontera entre el cielo y el infierno. En ella se dará una doble función: la de lucha y restitución, al incidir, por un lado, directamente el infierno con su deseo de posesión y volver, por el otro, a hacer poco a poco plena la plenitud.

«Puedes comer de todos los árboles del huerto; pero no comas del árbol del conocimiento del bien y del mal, porque si comes de él morirás sin remedio» (Gn 2, 16-17; 36). La advertencia que hace Dios a Adán queda rebatida por la serpiente, que no duda en aclarar: «¡No moriréis! (...) en el momento en que comáis *se abrirán vuestros ojos* y seréis como Dios, concedores del bien y del mal» (la cursiva es nuestra) (Gn 3, 4-5; 37). Y no miente, salvo en el detalle de que con ese conocimiento queda también revelada su naturaleza fronteriza y por lo tanto temporal y mortal. Este es el triunfo del Mal cuya naturaleza es el vacío que ya penetró en la plenitud del orden celestial y cuyo malestar Dios tiene que comprender, controlar y reparar. Y es esta la naturaleza y la función de la Frontera, en donde su continuo movimiento decide el paso que conduce a la salvación o a la perdición.

Adán y Eva toman conciencia de su desnudez. Los cuerpos descubiertos develan la vergüenza, el dolor, el deseo y el poder. El Mal irrumpe en ellos como ya sucedió en el Cielo. En aquel momento «*se les abrieron los ojos*, se dieron cuenta de que estaban desnudos, se entrelazaron hojas de higuera y se hicieron unos ceñidores» (la cursiva es nuestra) (Gn 3, 7; 37). El orden ha quedado alterado y por ello deben cubrirse y ser expulsados. El conocimiento adquiere un valor vacío de desposesión y no de enriquecimiento: «¿quién te hizo saber que estabas desnudo?» (Gn 3, 11; *Ibíd.*). El vestido cobra así una gran importancia en cuanto a la protección y el cobijo que ofrece, frente a la exposición a cualquier capricho del exterior; por lo que «Dios hizo para Adán y su mujer unas túnicas de piel, y los vistió» (Gn 3, 21; *Ibíd.*). Pero este intento de evasión no es suficiente. No hay modo de ocultar aquello que nos muestra tal cual somos

en nuestra desnudez en el bien y en el mal. Abrir los ojos es también contemplar el vacío, descubrimos como plenitud y como vacío, es decir, no como paraíso, sino como frontera. La culpa hace que se escondan de Dios, que reacciona revelándoles la intemperie ante la osadía, para su desgracia, de haber querido igualársele a Él, y sin embargo es ésta, en el fondo de nuestras tinieblas, su mayor enseñanza. «Ahora que el hombre es como uno de nosotros, conocedor del bien y del mal, sólo le falta echar mano al árbol de la vida, comer su fruto y vivir para siempre» (Gn 3, 22; *Ibidem*). Nuestra naturaleza se ha evidenciado como humana y por tanto fronteriza, y no como divina y plena. Llegar a ser parte de la totalidad es nuestro sino fronterizo en constante movimiento por el conflicto que se debate entre la plenitud y el vacío. De ahí la tentación de ser Dios, ya que esto supone no tener la intuición o la visión directa del abismo en la intemperie, sino el poder de ser plenos. Adquirir esta otra naturaleza tiene que ser por medio de algo externo a nosotros: poseer es arrancar la manzana en un breve momento de embriaguez. La acción del Vacío en la Plenitud, de Satán en el Paraíso es un punto de inflexión, un espacio de duda que confunde y tienta, provocado por un instante de apariencia y espejismo por el cual una imagen se desdobra física, verbal y espiritualmente. Eva en el río. Eva y Adán. Eva y la manzana. El Vacío instaaura su espacio pleno en el Infierno, materializado y construido por la plenitud de Dios, y su reflejo desproporcionado, pero justo, en la Tierra.

*Del primer hombre la desobediencia.* El hecho de haber querido ser dioses es inevitable. Conocer el Mal nos aleja del Bien del Paraíso generando un cambio definitivo y definidor en Adán y Eva. Tan sólo se ha desarrollado el segundo drama para salvar la Plenitud. Dios observa atentamente al Vacío que trastorna su orden pues sólo en él se presencia y actúa.

En el “*Paraíso perdido*” de Milton asistimos a la visión poética que narra la épica de la desobediencia desde su origen. La Plenitud de Dios se ve alterada en dos ocasiones, desencadenando dos dramas en doce libros. El primero acaece en el Empíreo, cuando Dios se desdobra para que de Él surja Su Hijo. Este otro Ser es en realidad el mismo, participa de la misma esencia, es decir, se trata del mismo ser en el Padre y en el Hijo, pero cuya aparición es apariencia para los ojos que contemplan el fenómeno como

imagen externa. La división marca la posibilidad ante... «(...) la empírea hueste de ángeles, / Convocada por orden imperial, / [que] Innumerable apareció ante el trono / Del Todopoderoso, sin dilación / Alguna de los confines del Cielo, / En brillante formación, bajo sus jefes» (*Paraíso perdido*, 245)<sup>196</sup>.

Ya se dijo que la recepción es esencial en la Plenitud, puesto que en ella se reafirma. Esta confirmación metafísica, cuya necesidad se basa en la libre voluntad, para ser justa y real, pues en ella se halla la perspectiva que necesita para expandirse, crearse y contemplarse, la hace sólida e impenetrable. La armonía del reino de los cielos, que se produce con esa contemplación y con la alabanza, la obediencia y la servidumbre, la voluntad de amar de las huestes celestiales a Dios, hace que la tensión proveniente de la variedad y la multiplicidad que conforman Su orden, se formule en una unidad, una y única; si no, no habría recepción, sino que habría nada, puesto que no se sabría, es decir, la Plenitud no sabría que es plena ni que es Plenitud, ya que en sí concentrada es plena, pero ciega; como tampoco conoce el Vacío hasta que Satán se rebela.

Este primer momento, que desencadena el conflicto universal, que lo revela, se llama *primera revolución del cielo* como queda indicado en el argumento del Libro V del *Paraíso perdido*, donde el Arcángel Rafael contará a Adán, traduciendo del lenguaje de los ángeles al de los humanos, cómo Satán, siendo como él libre, desobedeció, y cómo con ello provocó la primera quiebra en la armonía que hacía plena a la Plenitud en su plenitud. La reunión convocada por Dios para presentar a su único Hijo congrega a toda su creación. En ella se da la primera prueba de obediencia que calibra la tensión entre la libertad y la armonía, cuando Dios anuncia que... «Este día he engendrado al que declaro / Mi único Hijo, y en esta montaña / Sagrada he ungido a quien ahora veis / A mi diestra. Os lo nombro cabeza; / Y por mí mismo he jurado que ante él / Han de doblarse todas las rodillas / Del cielo y reconocerle Señor. / Bajo el imperio de su gran tenencia, / Unidos

---

<sup>196</sup> «(...) th' Empyrean Host / Of Angels by Imperial summons call'd, / Innumerable before th' Almighty Throne / Forthwith from all the ends of Heav'n apperred / Under thir Hierarchs in orders bright» (V, 583-587; 286).

como un alma individual, / Vivid siempre felices» (246)<sup>197</sup>.

He aquí el momento de la división que a Satán trastoca, la aparente separación que crea la posibilidad de la desobediencia dentro de la obediencia, al concebir otra opción igualada a Dios, otra entidad de la misma esencia que no es Padre, sino que es Hijo, y además situado a Su diestra y nombrado *cabeza* de todo. Esta distancia nominal y espacial que genera el Otro elevado a lo más alto del poder en la plenitud marca la duda y revela el vacío que a Satán posee en clave de degradación, instante por el cual sucumbe y cae, a pesar de la admonición primera, que continúa: «Quien no le / Obedezca, me desobedece a mí, / Rompe toda la unión, y en ese día, / Arrojado de Dios y su visión / Gloriosa, cae en una absoluta / Oscuridad, y se hunde en el profundo / Abismo, su lugar predestinado, / Sin redención alguna y para siempre» (246)<sup>198</sup>.

Hay en esto una imposibilidad, un hecho inevitable al que Dios no llega ni con su fuerza ni con su visión ni con su palabra, salvo cuando en Él se evidencia. Sus designios son por todos acatados, pues de Él todos parten, todos son uno en su formación y movimiento, aunque poco después en el poema se lea: «*Pero* no agradó a todos» (la cursiva es nuestra) (247)<sup>199</sup>. En esta conjunción adversativa queda expresado el hueco en

---

<sup>197</sup> «This day I have begot whom I declare / My onely Son, and on this holy Hill / Him have anointed, whom ye now behold / At my right hand; your Head I him appoint / And by my Self have sworn to him shall bow / All knees in Heav'n, and shall confess him Lord: / Under his great Vice-gerent Reign abide / United as one individual Soule / For ever happie» (V, 603-611; 287).

<sup>198</sup> «him who disobeyes / Mee disobeyes, breaks union, and that day / Cast out from God and blessed vision, falls / Into utter darkness, deep ingulft, his place / Ordaind without redemption, without end» (V, 611-615; 287).

<sup>199</sup> «All seemd well pleas'd, all seem'd but were not all» (V, 617; 287). En el verso de Milton, la coma y sobre todo la conjunción adversativa que indicamos, en este caso el *but*, rompen y cortan –fonéticamente la aliteración de líquidas y la combinación seemd well (continuidad)-seem'd but (corte)–, y algo se inoculara poéticamente en ese corte o ruptura, la totalidad o

la percepción libre de la creación, y representa la presencia de lo que no es, pero se manifiesta. Satán, que así se llamará a partir de ahora, «Porque su anterior nombre ya no se oye / Nunca más en el Cielo» (248)<sup>200</sup>, es desde ese momento el Vacío en la Plenitud aparecido, cuyo único deseo será obtener el poder pleno de Dios, como le impulsa su nueva naturaleza, ocupando Su trono para saciar así un hambre ya insaciable. Ha nacido un nuevo rey de reyes. Ésta será la tendencia irrefrenable de Carlos Wieder.

La recepción del Hijo desnivela el orden cuyo centro hace de uno dualidad, que será paralela y simétrica para unos, reflejo segundo para Satán –el *rever* que en sí hay en Wieder. En sólo un punto, entonces, la distancia de esa dualidad se ha proyectado, apariencia percibida por unos ojos en los que se ha abierto un espacio, una puerta por donde el cambio de lo aparente a lo real se ha producido. El reflejo de la imagen ha primado a la esencia de la palabra de Dios, al ser concebida una forma a partir de una distancia inexistente y por ende haberle dado una forma, esto es, haber materializado el Vacío. La primera prueba a la creación no ha fracasado, sino que tan sólo ha evidenciado la consistencia del reflejo aparente, otro instante eterno de otra esencia imperceptible hasta que la unidad aparece como dualidad de dos formas distintas de un mismo ser a ser vacío entre dos formas espaciadas de una unidad, y en su reflejo, su proyección en Satán, su consistencia. En él la transformación se le manifiesta «Lleno de envidia contra el Hijo de Dios / En ese día honrado por el Padre, / (...) Por *orgullo* no pudo soportar / Esta escena, y sintióse *degradado*» (la cursiva es nuestra) (248)<sup>201</sup>. Concebir lo segundo es

---

plenitud representada en la acumulación *all*, el determinativo indefinido *todo*, que además estructura simétricamente, expresando perfección, el verso.

<sup>200</sup> «so call him now, his former name / Is heard no more in Heav'n»(V, 655-656; 288).

<sup>201</sup> «With envie against the Son of God, that day / Honourd by his great Father, and proclaimd / *Messiah* King anointed, could not beare / Through pride that sight, and thought himself impaired» (la cursiva es del texto) (V, 659-662; 288). Nótese en el verso original la pareja semántica en juego simétrico *pride-impaired*. Milton incide en el orgullo como sentimiento que parte la unidad en desigualdad o disparidad. *Pair* significa par, pareja; *impaired*, dañado, debilitado, que Pujals traduce por degradado. El número impar en inglés se dice *odd number*,

sentir lo segundo y ser lo segundo. La degradación que ve Satán en el Hijo lo embarga a él rompiendo la armonía que hasta entonces le regía y así corporeizando el caos que por él ha entrado, que en él ha despertado para gobernarlo y devastarlo: «De ahí que concibiendo honda malicia / Y desprecio, (...) / resolvió / Retirarse con todas sus legiones / Y abandonar, henchido de desdén, / Al supremo trono y no rendirle / Ni culto ni obediencia» (248-249)<sup>202</sup>.

La retirada marca el vacío en esa disposición total y absoluta entre los convocados por orden celestial en el Empíreo, por la que «estaban ordenados / En círculos concéntricos inmensos» (246)<sup>203</sup> en «Mística danza» (247)<sup>204</sup> con «El Infinito Padre, a cuyo lado / El Hijo se sentaba en plena gloria, / Cual si del centro de un monte inflamado, / cuya cima ofuscara el esplendor» (246)<sup>205</sup>. Esta formulación circular a partir de un centro pleno sufre un orden nuevo precisamente surgido de la novedad, es decir, de la apariencia de lo nuevo, de lo otro que quebranta la fe, instaurando la duda, la posibilidad y la rebelión. El Vacío se expande abriéndose camino por este primer impacto que la novedad provoca en su recepción: «Nuevas leyes de aquél que nos gobierna / Levantar

---

y es que Satán abre o inicia en sí y para sí el tercer drama que es el vacío de la caída, con respecto a la dualidad que es unidad y a las batallas que iremos viendo a lo largo del poema de Milton.

<sup>202</sup> «Deep malice thence conceiving & disdain, / Soon as midnight brought on the duskie houre / Friendliest to sleep and silence, he resolv'd / With all his Legions to dislodge, and leave / Unworshipt, unbey'd the Throne supream / Contemptuous» (V, 663-668; 288). Con el orgullo de la nota anterior añádase el desdén, *disdain*, y el desprecio, *contemptuous*, para abrir el vacío del abismo. Recordemos en este sentido la enfermedad Lisa en Bolaño y su preciso seguimiento sobre el fenómeno del vacío en su obra.

<sup>203</sup> «Thus when in Orbes / Of circuit inexpressible they stood, / Orb with Orb» (V, 594-596; 286).

<sup>204</sup> «Mystical dance» (V, 620; 287).

<sup>205</sup> «the Father infinite, / By whom in bliss imbosom'd sat the Son, / A midst as from a flaming Mount, whose tope / Brightness had made invisible» (V, 596-599; 286).

pueden en los que servimos / Nuevos consejos, nuevas opiniones, / Con el fin de debatir lo dudoso / Que pueda suceder» (249)<sup>206</sup>.

Así expresa Satán a su más allegado compañero un oscuro conocimiento en él revelado por la ofuscación de la duda –del escrúpulo–; una división en el pensamiento que posibilita la opción que se genera en la confusión y en la convicción de un deseo de plenitud vacía, la cual inicia su andadura en él mismo como imagen reflejada de Dios en un espejo dividido y desproporcionado, un hijo exigido que exige ser padre, y continúa su recorrido por «su más próximo en categoría» (249)<sup>207</sup>, al que exige unidad para escindir: «Conmigo tú solías compartir / Tu pensamiento, y yo contigo el mío; / Despiertos ambos éramos como uno; / ¿Cómo puede separarnos ahora el sueño?» (Ibídem)<sup>208</sup>; Dios se divide para unir, Satán se une para dividir hasta embaucar a vastas legiones de ángeles desplegadas por el reino celeste en la primera gran batalla, la rebelión del primer drama que seguirá en un segundo drama hasta desembocar en el incierto mar del conflicto infinito que es la intemperie.

Ver en el Hijo al otro y no el mismo a Satán le da pie a rebelarse pues antes ve en sí la divinidad misma, que en el otro. Este es, como se ha dicho, el primer vacío, el primer trastorno de la mística armonía universal. Esa aparente división entre el Padre y el Hijo proyecta el hueco en cada uno de los ángeles, aunque en uno sólo se materializa, porque ya el Abismo residía en ellos así como su presencia en la cósmica armonía... «Mística danza, que la esfera estelar / De los planetas y las estrellas fijas / Imita estrictamente en todas sus / Revoluciones y en sus intrincados, / Excéntricos y envueltos laberintos, / Tanto más regulares, sin embargo, / Cuantos más irregulares parecen»

---

<sup>206</sup> «New Laws from him who reigns, new minds may raise / In us who serve, new Counsels, to debate / What doubtful may ensue» (V, 677-679; 288-289).

<sup>207</sup> «and his next subordinate» (V, 668; 288).

<sup>208</sup> «Thou to me thy thoughts / Wast wont, I mine to thee was wont to impart; / Both waking we were one; how then can now / Thy sleep dissent?» (V, 673-676; 288).

(247)<sup>209</sup>. Entonces, igual que la dinámica celeste, es inevitable también el conflicto, que surja el Abismo, la lucha y la tensión entre el Vacío y la Plenitud. En la sombra de la mística danza tenemos a Carlos Wieder como el laberinto de la serpiente, los recovecos de su estrella distante, que presenciaremos en el Paraíso.

De la perfección aparece la imperfección; de la regularidad, la irregularidad; del Reino de los Cielos, el Reino de Satán. Este nuevo reino es reflejo vacío que nace de la degradación de haber concebido el doble, la imitación, la apariencia proyectada que a su vez se proyecta creando de un interior a un exterior sobre el que, a partir de ese momento, traza sus límites. La naturaleza de Satán se ha definido en el conflicto de su duda y se ha plasmado en un vacío que convierte la libertad en distancia, es decir, no elige al Padre o al Hijo, sino la distancia que ha visto entre los dos no para ser uno u otro, antes bien para ser distancia, hueco, vacío, esto es, Satán hace ser el no ser del ser, y su acción sólo generará conflicto, o sea, que no podrá ser eso que desea, conquistar el trono de Dios, pues su deseo es su caída y su acción es caída y su palabra es caída, Vacío presente en la Plenitud, en sus máscaras, en su nada: «Cuánto odio, oh sol, tus rayos que me traen / Recuerdos del estado desde donde / Caí, yo que antaño me sentía / Tan glorioso encima de tu esfera, / Hasta que el orgullo y la ambición peor / Me arrojaron al abismo por hacer / Guerra en el Cielo contra el sin igual / Rey del Cielo» (180-181)<sup>210</sup>.

Por un lado el conflicto, por otro un impulso irrefrenable y una imposibilidad. Satán contempla el Edén como otro espejo de la plenitud perdida por el que aflora el recuerdo de un ayer que es su máscara de un hoy que es vacío, impulso, inercia de una nada que disuelve el futuro en espacios desvanecidos, pero no en caos ni en abismo, ya

---

<sup>209</sup> «Mystical dance, which yonder starrie Spheare / Of Planets and of fixt in all her Wheelles / Resembles nearest, mazes intrancate, / Eccentric, intervolve'd, yet regular / Then most, when most irregular they seem» (V, 620-624; 287).

<sup>210</sup> «O Sun, to tell thee how I hate thy beams / That bring to my remembrance from that state / I fell, how glorious once above thy Spheare; / Till Pride and worse Ambition threw me down / Warring in Heav'n against Heav'ns matchless King» (IV, 37-41; 247).



que él es el vacío de la caída, no la caída. El cambio invierte en él la Plenitud creando en ella su plenitud, un deseo que transforma lo dado en deseo, en más deseo que no busca ser saciado, que no puede ser saciado porque es sólo deseo al situarse en él mismo: deseo que desea deseo en y desde el deseo; por el cual brota una apertura que se abre, una apertura en la Plenitud que insaciable se abre convirtiendo su alrededor en un vacío: una plenitud que cambia su luz y se hace reflejo, otra posibilidad que es la apariencia: materia de plenitud que adopta su forma esculpida desde dentro, vaciada, oculta en la máscara, que es la imagen por la que se muestra, límite cuyos ojos atraen la plenitud que mira hacia su plenitud vacía, creación que actúa en la frontera que instaura donde teje destejendo esa fuerza contraria con la que mantiene la lucha, el conflicto, el movimiento de la batalla viva, la tensión vital que se da en la intemperie entre el Bien y el Mal.

Y ésta es la elección de Satán como ángel libre y caído en él mismo, desligado del otro, con todo su peso, lamento y responsabilidad, con la que intervienen otro estado de cosas en la hasta el momento imperturbable Plenitud de Dios, en la que el Empíreo era uno en su armonía ahora disonante en otra música, otra voz silenciosa que trastoca los acordes de los ángeles inspirados por la Luz, para dar otra luz distinta que fuerza e impone el origen del Mal.

«¡Qué menos podía hacerse que ofrecerle / Alabanza (...)! / Sin embargo, todo su bien en mí / Se volvía en mal y forjaba malicia» (181)<sup>211</sup>, reflexiona Satán después del primer drama, de su toma de conciencia después de la derrota sufrida consistente en su conversión, de la plenitud que era al vacío al que ha sido arrastrado en su embriaguez primera y por el que ha sido proclamado rey entre el arrepentimiento de lo perdido, desposesión de una parte plena, y el orgullo de lo poseído, que en realidad lo posee: «Dondequiera que huya es el Infierno; / Pues yo soy el Infierno; y en lo más / Profundo del abismo otro se abre / Más hondo que amenaza devorarme, / Comparado con el cual

---

<sup>211</sup> «What could be less then to afford him praise, / The easiest recompence, and pay him thanks, / How due! yet all his good prov'd ill me, / And wrought but malice» (IV, 46-49; 248).

el Infierno / que padezco parece incluso un Cielo» (182)<sup>212</sup>. Y sigue: «Me adoran en el trono del Infierno, / Ostentando la diadema y el cetro, / Tanto más hondo caigo, sólo soy / Supremo en la desgracia» (182-183)<sup>213</sup>. Y también: «Todo bien / Para mí se ha perdido; mal, sé tú / Mi bien; al menos por ti compartiré / El dividido imperio con el Rey / De los Cielos, y *en más de la mitad* / Quizás reinar consiga; como pronto / Sabrán el hombre y este Mundo nuevo» (la cursiva es nuestra) (183)<sup>214</sup>.

La osadía de Satán es ilimitada en su desproporción tanto conquistadora como real. El impulso de su nueva naturaleza abarca hasta la Plenitud de Dios siendo en realidad su expresión plena un mero reflejo del auténtico, puesto que si llegara a alcanzar la Plenitud, no habría Satán ni habría Infierno pues habría sólo Vacío, o sea nada. Satán es la expresión del Vacío en la Plenitud en cuanto crea conflicto: orden primero al que se le impone otro orden segundo con la intención y la pretensión de ser iguales desde ese segundo nivel creado. Una imposibilidad que se revela a la Plenitud, pero que ciega a Satán desde su segundo plano establecido. De este modo, el doble desproporcionado que es su aparición se materializa en la Plenitud, por ejemplo, en un tercio de las hordas del Cielo que se convierten en su ejército; en el Monte de la Asamblea, donde Satán se establece y aguarda la Primera Gran Batalla, que es un collado frente al Sacro Monte desde donde Dios con Su Hijo reina el Empíreo... Osadía, pues, verse a sí mismo como mitad proporcionada y justa cuando su expresión se queda en un *casi*, concebido en el reflejo y en la apariencia degradada de su visión. La intención de ser paralelo a Dios en poder y dominio es el resultado de un deseo desmedido y devastador, que se traduce en

---

<sup>212</sup> «Which way I flie is Hell; my self am Hell; / And in the lowest deep a lower deep / Still threatning to devour me opens wide, / To which the Hell I suffer seems a Heav'n» (IV, 75-78; 248).

<sup>213</sup> «While they adore me on the Throne of Hell, / With Diadem and Scepter high advancd / The lower still I fall, onely Supream / In miserie» (IV, 89-92; 249).

<sup>214</sup> «all Good to me is lost; / Evil be thou my God; by thee at least / Divided Empire with Heav'ns King I hold / By thee, and more then half perhaps will reigne; / As Man ere long, and this new World shall know» (IV, 109-113; 249).

la condena de ser el Mal que revela el Conflicto Universal y metafísico entre la Plenitud y el Vacío. Su visión oblicua sesga la totalidad en un conjunto de reflejos desiguales *tanto más irregulares, sin embargo, cuanto más regulares parecen*, desde los que se contempla y actúa. Por lo tanto toda acción divina tiene su réplica satánica desproporcionada en actos paralelos, pero desiguales, ya que no son plenos, los de Satán, y en sucesiones paralelas surgidas del enfrentamiento, en las cuales un acto se mira en otro acto procedente de él mismo en un juego especular creado por el movimiento del conflicto que a su vez crea, liza en la intemperie donde el ser humano se descubre Satán en su imposibilidad de ser Dios.

## 5.2.- LA INTEMPERIE METAFÍSICA DE *EL PARAÍSO PERDIDO*.

Proclamado el Reino de Satán en el Reino de los Cielos, en su ansia de conquistar el trono ante el cual es imitación y reflejo, con la intención de ser real, es decir, absoluto en la Plenitud, organiza a sus tropas en el Monte de la Asamblea para preparar el primer asalto. Su acto provoca un acto paralelo proveniente de él mismo mediante ese juego de espejos desproporcionado en su reflejo, pues supone una verdadera novedad donde sólo había orden en su plenitud. Abdiel, el serafín, será quien alce su voz contra los conjurados; la proporción desproporcionada del conflicto imparable desde la interpretación que diera Satán del Padre y del Hijo: «Ya [que] otro se arroga todo el poder / Y nos deja eclipsados con su nombre / De Rey Ungido (...) / Y recibir al que viene a nosotros / A que le saludemos de rodillas, / Postración vil, nunca realizada, / Y que si es demasiado para uno, / ¿Cómo va a convertirse para dos, / Uno y su imagen ahora proclamada?» (252-253)<sup>215</sup>.

---

<sup>215</sup> «since by Decree / Another now hath to himself ingross't / All Power, and us eclips't under the name / Of King anointed, for whom all this haste / Of midnight march, and hurried meeting here, / This onely to consult how we may best / With what may be devis'd of honours new / Receive him coming to receive from us / Knee-tribute yet unpaid, prostration vile, / Too

En este discurso Satán transforma a los reunidos con su engaño; los degrada a su nivel como degradó en su visión al Hijo. No quiere ser eclipsado por un nombre nuevo eclipsando él con su nuevo nombre a los ángeles que lo escuchan. A lo que Abdiel replica que el Reino de Dios es su esplendor «ya que él / En uno de nosotros se transforma, / Sus leyes, nuestras leyes, todo honor / A él tributado a nosotros vuelve» (255)<sup>216</sup>. Y aconseja: «Deja por tanto esta perversa furia / Y no tientes a quienes te rodean» (Ibídem)<sup>217</sup>.

El Mal que arrastra para crear vacío es esa perversa furia a la que Abdiel reacciona, desde ella impulsándose con fuerza contraria para imponer el Bien del que procede como «Único fiel de todos los infieles» (257)<sup>218</sup> frente al único infiel de todos los fieles que fue Satán. Reflejo de ese primer desorden es este primer orden de compensación, dinámica por la cual discurrirá la disputa entre la disolución del Bien por el desorden perturbador del Mal y la restitución del Bien al retirar de sí ese otro orden y ubicarlo en otro espacio con la expulsión. A su vez, la réplica de Satán a Abdiel contrarresta su conocimiento pleno por su vacío desconocimiento al decirle que «No sabes del tiempo en que nosotros / No fuéramos como somos ahora, / A nadie conocemos anterior» (255)<sup>219</sup>. El no conocimiento crea la libertad que pone a prueba la obediencia dando margen al Abismo. La posibilidad crea movimiento y conflicto separándose de la armonía. Satán llega a pensar que surgió de su misma esencia. Desconoce así el cambio en él producido: la posesión que perturba cambiando el orden y osa colocarse en el lugar por el cual fue creado. Concebir el Segundo deteriora y ofusca al Primero, cuando precisamente esta concepción suya, el ser de Satán, es secundario por haberlo concebido

---

much to one, but double how endur'd, / To one and to his image now proclaim'd?» (V, 771-781; 291).

<sup>216</sup> «since he the Head / One of our number thus reduc't becomes, / His Laws our Laws, all honour to him done / Returns our own» (V, 839-842; 292).

<sup>217</sup> «Cease then this impious rage, / And tempt not these» (V, 842-843; 292).

<sup>218</sup> «Among the faithless, faithful Orly hee» (V, 894; 294).

<sup>219</sup> «We know no time when we were not as now; / Know none before us» (V, 856-857; 293).

en aquello que es su esencia primera, lo sitúa perpetuándolo a su visión. Satán es vacío por su naturaleza, pero es plenitud vacía a los ojos de Dios. Por tanto su impulso expande el vacío, que en la Plenitud se traduce en Mal en su atracción y tendencia, pero no lo hace igual a Dios, ya que es parte de la Plenitud, aunque su osadía, su soberbia, su embriaguez, lo haya situado en una posición paralela como protagonista del drama, pero no plena, sino vacía. Ahora bien, esta revelación del Mal en la Plenitud impone la imposibilidad de Dios que, aunque predicha o prevista, no deja de evidenciar la acción del vacío en Su creación, la cual debe ir conociendo y controlando como plenitud. A partir del primer drama el Mal es inseparable, inamovible, esto es, desde ahora también esencia de Su creación.

Cuando regresa Abdiel es recibido «Con júbilo y grandes aclamaciones, / Al ver que uno, entre tantos millares / De caídos, uno, volvía salvo» (262)<sup>220</sup>. Una vez abierta en el Orden de Dios la opción de condena, se abre a su vez la posibilidad de salvación. El conflicto regirá su movimiento también entre caídos y redimidos.

Los ejércitos están dispuestos para la lucha, la primera gran batalla, que se libraré en dos combates, del Cielo. Dios envía a sus dos mejores arcángeles, Miguel y Gabriel, a que reúnan en igual número de guerreros que los caídos para la lid; lo que confiere una búsqueda del equilibrio en las composiciones del orden y el conflicto, esto es, la proporción de Dios ante la desproporción de Satán en sus actos y en su poder. Su ira como su fuerza son plenas como su palabra suave que en su creación invoca, en su acto pronunciado, de esta manera: «[a la] horda impía de rebeldes (...) / perseguidlos / Hasta los mismos límites del Cielo; / Arrojadlos de la gloria de Dios / Al lugar del castigo, el abismo / Del Tártaro, que con presteza abre / Su caos inmenso y sus fauces ardientes /

---

<sup>220</sup> «With joy and acclamations loud, that one / That of so many Myriads fall'n, yet one / Returnd not lost» (VI, 23-25; 296).

Para acogerlos en su derrumbamiento» (263)<sup>221</sup>.

Dios lanza su orden para situar el desorden en el caos al que pertenece, es decir, fuera de sus límites. Restituir su reino le devuelve su anterior armonía, pero ya sin los caídos. El combate entre ángeles es eterno al enfrentar cuerpos y formas de una misma esencia. Por el lado de Dios las tropas avanzan como «aves ordenadas» (263)<sup>222</sup> y nada «Separa sus perfectas filas» (Ibíd.)<sup>223</sup>, como pura intensidad. En la parte de Satán «Una feroz legión» (264)<sup>224</sup>; sus fuerzas «formadas / Con furiosa premura, pues creían / Que

---

<sup>221</sup> «Equal in number to that Godless crew / Rebellious, them with Fire and hostile Arms / Fearless assault, and to the brow of Heav'n / Pursuing drive them out from God and bliss, / Into thir place of punishment, the Gulf / Of *Tartarus*, which ready opens wide / His fiery *Chaos* to receive thir fall» (la cursiva es del texto) (VI, 49-55; 296).

<sup>222</sup> «as when the total kind / Of Birds in orderly array on wing» (VI, 73-74; 297).

<sup>223</sup> «On they move / Indissolubly firm; nor obvious Hill, / Nor streit'ning Vale, nor Wood, nor Stream divides / Thir perfet ranks» (VI, 68-71; 297). Esta imagen nos recuerda fuertemente, por los elementos de la escena, la armonía, el canto y el paso o marcha militar, a la sombra que son todos los poetas recorriendo el valle hacia el abismo, en la visión de Auxilio Lacouture desde una colina al final de *Amuleto*. Como vimos con Thomas Mann y Kafka, pero ahora también con Milton, apreciamos en todos ellos fuentes literarias de primer orden para la creación de un final tan potente y revelador como es el de esta novela de Bolaño. En la traducción de Pujals de estos versos: «Adelantan firmes e indisolubles; / Ni collado que encuentren en camino, / Ni valle angosto, ni bosque o corriente / Separa sus perfectas filas» (263).

<sup>224</sup> «Farr in th' Horizon to the North appeer'd / From skirt to skirt a fierie Region» (VI, 79-80; 297).

Resulta interesante, dentro de nuestra lectura de Bolaño, que las tropas de Satán aparezcan por el norte y se presenten en el original de Milton como una región –legión, traduce Pujals. En este sentido los personajes de Bolaño siempre se dirigirían hacia norte a librar la gran batalla, que en el caso del propio Bolaño es la escritura de “La parte de los crímenes” de 2666. Santa Teresa adquiere nuevamente, esta vez con Milton, la dimensión metafísica que venimos defendiendo, como epicentro literario y por tanto metafísico de un hipocentro existencial y monadológico en que todos estamos implicados.

ese día con lucha o por sorpresa / Conquistarían el monte de Dios» (Ibídem)<sup>225</sup>, con pura intensificación. La perfección y el caos impactan, y donde antes había himno, ahora hay ruido de golpes y voces que son los ecos de nuestro ser fronterizo en nuestra intemperie metafísica.

### 5.2.1.- La plenitud de Dios como Empíreo.

En plena contienda Abdiel se pregunta: «¿Por qué no se hundan / Vigor y poderío donde falla / La virtud (...)?» (265)<sup>226</sup>. Esta sorpresa es la gran incertidumbre por la que se enfrentan, la imposibilidad por la que Dios se pregunta por qué vacío en la plenitud. Y esta pregunta es la intemperie. La lucha entre ángeles de distintas fuerzas, las del bien y las del mal, sería eterna en el Empíreo si Dios no irrumpiese en su plenitud. Y aún así no toca a su final, sino que el Mal permanece derrotado, desterrado, pero presente. Este conflicto también se da en clave de razón contra fuerza o, lo que es lo mismo, contra embriaguez devastadora. La razón es el motor organizador de Dios, y su fuerza es ilimitada ante el vacío que la atrae al caos, que la confunde en sí misma y la pierde. Pero «si bien toda contienda / Es brutal y vil cuando la razón / tiene que defenderse de la fuerza, / Mas es de razón que la razón triunfe» (265)<sup>227</sup>, advierte Abdiel. Las posturas encontradas se han definido en el fragor del combate de cuya eclosión se desprenden dos reflejos de un mismo espejo que adquieren voz en el serafín y en Satán. Uno y otro se lanzan en intensa dialéctica entre la devoción del primero y la ambición del segundo.

---

<sup>225</sup> «The banded Powers of *Satan* hasting on / With furious expedition; for they weend / That self same day by fight, or by surprize / To win the Mount of God» (la cursiva es del texto) (VI, 85-88; 297).

<sup>226</sup> «wherfore should not strength & might / There fail where Vertue fails, or weakest prove / Where boldest; though to sight unconquerable?» (VI, 116-117; 298).

<sup>227</sup> «though brutish that contest and foule, / When Reason hath to deal with force, yet so / Most reason is that Reason overcome» (VI, 124-126; 298).

Después de esa reflexión inicial Abdiel sentencia: «Contempla ahora / Mi bando, y, aunque demasiado tarde, / Aprende cuán pocos pueden a veces / Distinguir bien cuando millares yerran» (266)<sup>228</sup>. Frente a la oscuridad densa que ciega en la ofuscación del poder, se encuentra la oscuridad clara como crepúsculo, «La oscuridad con obediencia» (261)<sup>229</sup> que ofrece el conocimiento para interpretar, actuar y valorar. Se pide a Satán que en el conflicto, en la realidad del enfrentamiento, vea, comprenda y valore la fuerza de Dios en sus tropas, ese otro bando que se le enfrenta y hace visible su desobediencia no distinguible entre su partida transformada, ni apreciable en la voz disonante del serafín. Satán es Abdiel en la Plenitud pesándole la servidumbre, su hermano siamés o reflejo oblicuo, como ocurre a Belano con Wieder, ya que *Abdiel* es la nota disonante entre las tropas del Infierno y Belano la nota disonante en el mundo de Wieder, pero implicado y comprometido en el caso del detective *Abel* Romero para encontrarlo y matarlo. A Satán, en su dominio, se le insta a recapacitar observándose en el otro para verse y reconocerse. Empero arremete: «Sedicioso Ángel (...) / Que se atrevió a oponerse a una tercera / Parte de los dioses, congregados / En sínodo para afirmar su deidad, / Y quienes mientras sienten dentro de ellos / Su divino vigor no pueden admitir / Que nadie ostente la omnipotencia» (266)<sup>230</sup>.

Aquí asistimos a la proclamación del cambio: la soberbia de creerse dioses y no ángeles, conversión por la cual ya no se reconocen en sus iguales, y aunque el combate constantemente lo evidencie, su ebriedad lo impulsa a la totalidad vacua que es su

---

<sup>228</sup> «my Sect thou seest, now learn too late / How few somtimes may know, when thousands err» (VI, 147-148; 299).

<sup>229</sup> «Obsequious darkness enters» (VI, 10; 295).

<sup>230</sup> «Ill for thee, but in wisht houre / Of my revenge, first sought for thou returnst / From flight, seditious Angel, to receive / Thy merited reward, the first assay / Of this right hand provok't, since first that tongue / Inspir'd with contradiction durst oppose / A third part of the Gods, in Synod met / Thir Deities to assert, who while they feel / Vigour Divine within them, can allow / Omnipotence to none» (VI, 150-159; 299).



absoluto, que en la Plenitud de Dios se traduce en desorden y disolución. En la lucha se actúa individual y monadológicamente: en cada uno la fuerza, en cada uno la batalla, al concentrarse y reflejarse la totalidad en la particularidad, esto es, recrease uno en uno el conflicto que perturba la plenitud sin destruirla, el trance donde «Cada cual en sí mismo confiaba / Como si de su brazo dependiera / El momento decisivo del triunfo» (269)<sup>231</sup>.

Por un lado se trata de una parte que lucha por un todo (los ángeles son plenitud aunque se formulen en parte), y por otro lado se trata de un todo que lucha por una parte (los ángeles caídos son vacío aunque se formulen en totalidad, es decir, creerse dioses cuando no dejaron en ningún momento de ser parte. El Vacío sólo es impulso que en la Plenitud aparece como la revelación de otra totalidad, parcial desde la Plenitud, ya que sin ella nada se evidenciaría).

La libertad de la creación emerge ahora a los ojos de Satán como servidumbre, identificada ante sus ojos como la caída (Satán, en su intensificación, le da la vuelta a la plenitud: la hace vacío). Toda proyección que desfigure a lo que se enfrenta da sentido a su lucha. En ese reflejo vacío surgido de él y a él poseído se reafirma. Ante Abdiel dice: «yo pensaba / Al principio que libertad y Cielo / Para los seres celestiales era / Una única cosa; pero ahora / Veo a muchísimos que *por pereza* / Prefieren servir, espíritus serviles, / Amaestrados en festines y cantos» (la cursiva es nuestra) (267)<sup>232</sup>.

Su acción es absoluta desde otro orden de cosas: la destrucción. Su visión tacha de perezosa la acción que restaura la armonía como si de una inactividad se tratara, un rendirse a los designios de Aquél a quien ya no contempla, ciego en su impulso, dios de la nada. Abdiel le responde: «Servidumbre / Es servir al imprudente, o al rebelde / Que contra el superior se ha levantado, / Como los tuyos te sirven ahora, / A ti, que no eres

---

<sup>231</sup> «each on himself reli'd, / As onely in his arm the moment lay / Of victorie» (VI, 238-240; 301).

<sup>232</sup> «At first I thought that Libertie and Heav'n / To heav'nly Soules had bin all one; but now / I see that most through sloth had rather serve, / Ministring Spirits, trained up in Feast and Song» (VI, 164-167; 299).

libre, sino esclavo / De ti mismo» (267)<sup>233</sup>. Y concluye: «En el infierno reina, que es tu reino, / Y sirva yo en el Cielo a Dios bendito / Por siempre, obedeciendo sus divinos / Preceptos, lo más digno de cumplir; / Sin embargo, en el Infierno te esperan / Cadenas, no reinados» (Ibídem)<sup>234</sup>.

La desproporción y la condena quedan como los grandes logros conseguidos por Satán en su rebelión. Aunque en realidad el gran logro de su reinado es haber expresado lo extraño, es decir, haber materializado lo inasible, lo intangible, lo inexistente que actúa como presencia inerte, devastadora en su silencio, su atracción e inercia, del Vacío.

### 5.2.2.- El vacío en el Infierno.

El Arcángel Miguel es el segundo con quien se enfrenta cara a cara Satán. Después de ser señalado por la estocada de Abdiel, Miguel acomete definiéndolo: «Autor del mal, hasta tu rebelión / Desconocido y sin nombre en el Cielo» (270)<sup>235</sup>. Su nacimiento aparece ya delimitado por el nombre asignado. Así se trazan los límites que lo preparan para su conocimiento y expulsión. Continúa: «¡Cómo has infiltrado tu maldad / Entre tantos millares, que un tiempo eran / Leales y rectos y se han convertido / En perjuros!» (270-271)<sup>236</sup>. La posibilidad del abismo causa perplejidad. Albergarlo en uno mismo no se concibe hasta que se revela. Ser creación es ser también vacío, o sea

---

<sup>233</sup> «This is servitude, / To serve th' unwise, or him who hath rebelld / Against his worthier, as thine now serve thee, / Thy self not free, but to thy self enthrall'd» (VI, 178-181, 299).

<sup>234</sup> «Reign thou in Hell thy Kingdom, let mee serve / In Heav'n God ever blest, and his Divine / Behests obey, worthiest to be obey'd, / Yet Chains in Hell, not Realms expect» (VI, 183-186; 300).

<sup>235</sup> «Author of evil, unknown till thy revolt, / Unnam'd in Heav'n» (VI, 262-263; 301).

<sup>236</sup> «how hast thou instill'd / Thy malice into thousands, once upright / And faithful, now prov'd false» (VI, 269-271; 302).

conflicto por el cual se reacciona sostenido por la plenitud de la fe o caemos atraídos por la deriva, por el impulso absoluto de la deriva. Continúa: «¡Fuera de aquí, por tanto, y váyase / Contigo tu hijo, el mal, a su lugar, / El Infierno» (271)<sup>237</sup>. Acusado como padre se evidencia de nuevo un paralelismo desproporcionado con Dios al ser nombrado Padre, pero del Mal, y no pleno en la Plenitud, puesto que es medio, vehículo al haber sido en él desencadenado el Abismo. La réplica de Satán fundamenta el cambio, es decir, la acción directa del Vacío, cuando dice: «estamos decididos / A ganar, o a cambiar este Cielo / En el Infierno que tú te imaginas» (Ibídem)<sup>238</sup>.

La acción del Vacío en la Plenitud por Satán no es la acción de la Plenitud de Dios en el Vacío. Ésta crea mientras aquélla aniquila. Es más, cuando la Plenitud actúa, crea hasta en la aniquilación y en la expulsión. El tercio de ángeles rebelados será derrotado y barrido del Reino de Dios y se creará el Infierno. Y luego, para poner de nuevo a prueba la obediencia, por la cual se rige su armonía, creará la Tierra y en ella el Paraíso como primera oportunidad para restablecer su orden y demostrarse que en su creación, en la inocencia de su plenitud, no existe el Mal.

La primera victoria vendrá por medio de la intervención del Hijo, el Mesías, con el rayo del Padre en el segundo combate de la batalla eterna, ya que, como le dice Dios a Su Hijo: «sabes que iguales fueron creados, / Salvo lo que *el pecado ha lesionado*» (la cursiva es nuestra) (286)<sup>239</sup>. Esta herida provoca actuar con igual fuerza plena pero en dirección contraria, ese otro sentido que describe la naturaleza del abismo en la Plenitud cuando en un nuevo ataque «rehicieron violentos / El orden de batalla, presumiendo /

---

<sup>237</sup> «Hence then, and evil go with thee along / Thy offspring, to the place of evil, Hell» (VI, 275-276; 302).

<sup>238</sup> «which we mean to win, / Or turn this Heav'n it self into the Hell / Thou fablest» (VI, 290-292; 302).

<sup>239</sup> «and thou knowst, / Equal in their Creation they were form'd, / Save what sin hath impaired» (VI, 689-691; 312).

Triunfar por la fuerza o por la astucia, / Y al final *imponerse* contra Dios / Y el Mesías, o a la postre hundirse / En *una destrucción universal*» (la cursiva es nuestra) (290)<sup>240</sup>.

Dispersas las fuerzas del Mal en el primer enfrentamiento se reagrupan arengados por Satán con nuevas fuerzas para disipar ahora ellos, en dinámica dual, especular, a las fuerzas del Cielo. El conflicto genera conflicto. Las tropas celestiales dudan en lanzarse a un nuevo ataque, pues un segundo rechazo doblaría la ofensa y su desprecio. En tanto en cuanto se produce el doble, el segundo se erige como el otro igual, reflejo primero de la misma esencia, y como degradación, reflejo del reflejo que al primero no llega o llega debilitado como la letía de la ola que después de haber impactado entre las rocas, reflexiva se repliega en el nuevo impulso de la siguiente ola, esta vez el Hijo, que interviene ante la visión de una batalla sin tregua y sin final, posicionándose no en la contemplación de la Plenitud, sino en la dinámica que exige el juego del conflicto, «ya que todo lo miden / Por la fuerza, ya que otras cualidades / No valoran, y nada consideran / De aquél que los supera; siendo así, / Consiento que entre ellos yo sea / La fuerza la que falle la contienda» (291)<sup>241</sup>. Su réplica es un reflejo de la hueste enemiga. Ira con ira, vacío con vacío, así como en el segundo drama, conocimiento con conocimiento. La expulsión marca la diferencia entre los dos lados del espejo, cuya acción proyecta un reflejo según la luz que reciba. De este modo el Cielo llena el Infierno y el Infierno, mejor, Satán, vacía el Cielo, es más, lo haría Abismo para ser nada, lo cual genera en sí mismo un tercer drama, para Satán y sólo en sí mismo, no para la frontera, pues todo es plenitud. Satán es el vacío de la caída.

Después de la acción del Hijo los caídos quedan «exhaustos y afligidos, / Y vacíos

---

<sup>240</sup> «Stood reimbattell'd fierce, by force or fraud / Weening to prosper, and at length prevaile / Against God and *Messiah*, or to fall / In universal ruin last» (la cursiva es del texto) (VI, 794-798; 314).

<sup>241</sup> «since by strength / They measure all, of other excellence / Not emolous, nor care who them excells; / Nor other strife with them do I voutsafe» (VI, 820-823; 315).

*de espíritu* y hundidos» (la cursiva es nuestra) (292-293)<sup>242</sup>. Fue usado contra ellos el rayo hasta la «mitad de su andanada, / Puesto que su intención no era destruirlos» (293)<sup>243</sup>. Teniendo la opción de fulminar o aniquilar, elige crear en su equidad y proporción no sólo para ubicar el Mal, sino también porque su acción es inversa: del mal el bien, del caos el orden, del vacío la Plenitud en cuanto se expande y crea.

El Vacío, empero, con la acción de Satán vacía tanto en la victoria como en la derrota. «Oyó el Infierno el imposible ruido, / Y vio al Cielo del Cielo derrumbarse» (293)<sup>244</sup>. La caída supone un hueco en el Empíreo, cuyos muros de cristal abre para arrojar a los infieles al abismo, donde «Durante nueve días estuvieron / Cayendo; el Caos rugía confundido» (Ibídem)<sup>245</sup>. Ya en su nuevo espacio correspondiente a su nuevo ser han despertado de su estado ebrio y, atolondrados por lo acaecido, toman conciencia de su nueva naturaleza en la que se confirman, desde el Infierno, reflejo degradado del Cielo, recuerdo de una plenitud olvidada, como Vacío.

---

<sup>242</sup> «that witherd all thir strength / And of thir wonted vigour left them draind, / Exhausted, spiritless, afflicted, falle'n» (VI, 850-852; 315). Nótese en este último verso la escalada que es en realidad caída –la caída–, marcados los pasos o escalones mediante comas.

<sup>243</sup> «His Thunder in mid Voile, for he meant / Not to destroy, but root them out of Heav'n» (VI, 854-855; 316).

<sup>244</sup> «Hell heard th' unsufferable noise, Hell saw / Heav'n ruining from Heav'n» (VI, 867-868; 316). En inglés, *saw* es tanto el pasado del verbo ver, *to see*, como el sustantivo sierra, y su verbo, serrar. El encabalgamiento de estos dos versos de Milton refleja magistralmente la caída, y en la caída, pues todo es plenitud, la creación del Infierno. El Infierno es el corte o desgarramiento de Satán serrando el Cielo desde el primer instante en que se concibe como vacío por medio de la presencia de una distancia. Un acierto en la traducción de Pujals en este sentido la acumulación de vibrantes con la pareja ruido-derrumbarse.

<sup>245</sup> «Nine dayes they fell; confounded *Chaos* roard» (la cursiva es del texto) (VI, 871; 316).

### 5.2.3.- El ser fronterizo como Paraíso.

Rafael advierte a Adán de las consecuencias que encierra la desobediencia. El diálogo que mantienen es por tanto una admonición y la revelación de un pasado para su presente por medio de la palabra: el alcance y los límites del lenguaje; puesto que «para relatar omnipotentes / Obras ¿qué lengua o qué palabras pueden / Bastar aunque sean de serafín, / O qué corazón de hombre alcanzaría / A comprenderlas?» (303)<sup>246</sup>. Asistimos a una sed insaciable de conocimientos por parte de Adán maravillado como se encuentra entre tanta abundancia de plenitud creada que es el Paraíso. Siempre pide más, que le cuente más<sup>247</sup>, pues «Con la sed aún apenas apagada / Observa la corriente cuyo líquido / Murmullo nueva sed le excita al oírlo» (301)<sup>248</sup>. El arcángel le contará la génesis de todo lo que le rodea y la historia del primer drama ante su insaciabilidad de plenitud y su necesidad de conocimientos puesto que «advertirnos / A tiempo de lo que pudo haber sido / Nuestra desgracia, de desconocerlo, / Pues el saber humano no lo alcanza» (302)<sup>249</sup>. La intención de Adán de conocer es saber del origen «no para *explorar* / Los secretos de

<sup>246</sup> «though to recount Almightye works / What words or tongue of Seraph can suffice, / Or heart of man suffice to comprehend?» (VII, 112-114; 321).

<sup>247</sup> Para esta insistencia en el conocimiento y la razón a lo largo de todo el poema de Milton, recordemos el inicio de la *Metafísica* de Aristóteles, que dice: «Todos los hombres por naturaleza *desean saber*. Señal de ello es el *amor* a las *sensaciones*» (la cursiva es nuestra) (73). Indicamos cómo ya en este comienzo hallamos la intensificación del deseo innato y la intensidad del amor que sentimos en o a través de esa intensificación, que traducimos en saber, también saber afectivo. En la misma línea del malditismo se encuentra por consiguiente nuestra plenitud creadora o aniquiladora, pues somos el ser fronterizo.

<sup>248</sup> «as one whose drouth / Yet scarce allay'd still eyes the current stream, / Whose liquid murmur heard new thirst excites» (VII, 66-68; 320).

<sup>249</sup> «Great things, and full of wonder in our eares, / Farr differing from this World, thou hast reveal'd / Divine Interpreter, by favour sent / Down from the Emyrean to forewarne / Us timely of what might else have bin our loss, / Unknown, which human knoledg could not reach» (VII, 70-75; 320).

su imperio eterno, / Sino para *alabar* mejor sus obras / Tanto más si mejor las conocemos» (la cursiva es nuestra) (Ibídem)<sup>250</sup>. Es decir, no se trata sólo de satisfacer una curiosidad como si fuese un mero placer ni de igualarse al Creador en un acto de soberbia; sino de calmar la sed que produce lo percibido, para así mejor reconocer y admirar el milagro de la creación: misterio que se muestra entre la percepción y la magia. Y ésta es la visión contemplativa de Bolaño.

Hay por tanto un conocimiento que conduce al vacío y otro que conduce a la plenitud. Para que haya obediencia, armonía, se necesita conocimiento útil, el sueño de la enciclopedia que nos hace crecer y cuya profusión y desmesura configura sus límites, «Libres de exceso, puesto que la misma / Abundancia los límites fijaba, / En la presencia del Rey todo bondad / Que derramaba la copiosa mano / Y se regocijaba con su dicha» (247, 248)<sup>251</sup>. Se trata éste de un conocimiento vital basado en la contemplación y en la alabanza de una realidad intrínseca que se corresponde con una realidad extrínseca, un conocimiento en íntima relación entre lo interior que de uno mismo surge como parte creada y lo exterior que comprende la realidad percibida como un todo creado. Este vínculo cognitivo descubre y enriquece esa unión como una unión plena en la Plenitud. Existe, en cambio, otro conocimiento cuyo límite se encuentra en el propio límite, es decir, que se trata no de un conocimiento limitado en su alcance, su capacidad o su autenticidad, sino que se trata de un conocimiento limitado en cuanto a que nos descubre límite, límite limitado en el límite, incapaces, acabados, concluidos, muertos en el erial del dato, y vacíos. El conocimiento que mata es el conocimiento finalizado en sí mismo. En el vacío no hay más allá. Conocerse vacío es ser vacío, límite en el límite y nada más. Somos el límite, no la limitación del límite. El ser fronterizo es plenitud.

---

<sup>250</sup> «not to explore the secrets aske / Of his Eternal Empire, but the more / To magnifie his works, the more we know» (VII, 95-97; 320). Un sentido contrario a este modo de entender el conocimiento lo hallamos en la figura de Fausto.

<sup>251</sup> «They eat, they drink, and with refection sweet / Are fill'd before th' all bounteous King, who showrd / With copious hand, rejoycing in thir joy» (V, 636-638; 287-288).

La insaciabilidad de conocimiento que poseemos y por el cual accedemos al infinito, nos conduce a una búsqueda insaciable por insatisfecha, en el desatino más insondable, o a una contemplación humilde de la vida cuya satisfacción se aprehende en la plenitud de la creación observada: «De toda confusión, me has enseñado / El modo más sencillo de vivir, / Y a no interrumpir con intrincados/ Conceptos la dulzura de la vida, / De la cual ha mandado alejar Dios / Todo ansioso cuidado, con el fin / De evitarnos molestias, a no ser / Que nosotros mismos las busquemos / Con nuestros pensamientos delirantes / Y nuestras vanidosas opiniones» (332)<sup>252</sup>.

La palabra revela o hunde, enseña o esconde la vida que pensamos y vivimos. En este sentido el lenguaje muestra aquello que buscamos en su asombrosa complejidad y con sus limitaciones, o construye laberintos que de la plenitud nos conducen al vacío o del vacío llegamos al vacío buscando, interminable, insatisfechos, otra salida en otro laberinto y el mismo.

Pero ágil es la mente o fantasía / Para vagar sin freno, sin que exista / Forma de sujetarla; hasta que advierte, / O enseñada por la experiencia aprende, / Que la esencia de la sabiduría / No estriba en conocer con amplitud / Las cosas que alejadas permanecen / De nuestro uso, obscuras y sutiles, / Sino aquellas que están a nuestro alcance / En el curso diario de la vida; / Todo lo demás es humo, vaciedad / O fatuo desatino, y nos convierte / En inhábiles y desprevenidos / Para aquello que más nos interesa / Y nos induce a una constante busca (332)<sup>253</sup>.

---

<sup>252</sup> «And freed from intricacies, taught to live, / The easiest way, nor with perplexing thoughts / To interrupt the sweet of Life, from which / God hath bid dwell farr off all anxious cares, / And not molest us, unless we our selves / Seek them with wandring thoughts, and notions vaine» (VIII, 182-187; 338-339).

<sup>253</sup> «But apte the Mind or Fancie is to roave / Uncheckt, and of her roaving is no end; / Till warn'd, or by experience taught, she learn / That not to know at large of things remote / From use, obscure anduttle, but to know / That which before us lies in daily life, / Is the prime Wisdom, what is more, is fume, / Or emptiness, or fond impertinence, / And renders us in things that most concerne / Unpractis'd, unprepar'd, and still to seek» (VIII, 188-197; 339).



El impulso de plenitud y el impulso de vacío componen el conflicto por el cual se debate la vida pendiente tan sólo de una elección que oscila entre una tendencia u otra unidas, tensas, por una misma necesidad y por una misma imposibilidad. Adán, como los ángeles, guarda en sí el abismo por el hecho de ser creación, es decir, libre en su percepción y pensamiento y de naturaleza plena, si bien su impulso es absoluto y por la revelación guiado. El arcángel Rafael ofrece su conocimiento aprendido de la experiencia vivida para no dejar en el desconocimiento a Adán cuya andadura como nueva creación ha comenzado, y porque ha sido enviado para salvaguardar la plenitud en una segunda oportunidad del poder pleno de Dios:

Tal misión de lo alto he recibido, / De responder a tus ansias de saber, / Dentro de los límites justos; más / Allá de ellos, abstente preguntar; / No dejes que tu indagación pretenda / Encontrar las cosas no reveladas, / Que el invisible Rey, el omnisciente, / Ha sumido en la noche, inaccesibles / A todos los de la Tierra y el Cielo: / Suficiente campo hay para explorar / Y conocer. Mas la ciencia es igual / Que el alimento, y no requiere menos / Templanza que éste sobre el apetito, / Para saber en qué medida puede / La mente abarcar los conocimientos; / De otro modo el exceso la oprime, / Y transforma la sapiencia en locura / Como la nutrición se vuelve viento (303-304)<sup>254</sup>.

Así actúa Dios en su creación para que siga siendo plenitud en su impulso y necesidad de conocer, y en su elección y libertad como receptor que es de todo lo dado para confirmarlo en su existir. Su acción crea en el abismo y en él delimita lo pleno; crea la forma a su voluntad y desde su concepción plena donde ni existe ni se presencia el Vacío: «Y manda que el abismo se convierta / En cielo y tierra en sus marcados límites;

---

<sup>254</sup> «such Commission from above / I have receav'd, to answer thy desire / Of Knowledge within bounds; beyond abstain / To ask, nor let thine own inventions hope / Things not reveal'd which th' invisible King, / Onely Omniscient hath supprest in Night, / To none communicable in Earth or Heaven: / Anough is left besides to search and know. / But knowledge is as food, and needs no less / Her Temperance over Appetite, to know / In measure what the mind may well contain, / Oppresses else with Surfet, and soon turns / Wisdom to Folly, as Nourishment to Winde» (VII, 118-130; 321).

/ Que permanezca insondable el abismo, / Porque yo soy quien llena el infinito, / Y nada está vacío en el espacio» (305)<sup>255</sup>.

Su poder y su fuerza de plenitud plena son ilimitados, pero desde la Plenitud misma, no desde lo creado, que parte de lo pleno, pero desde el abismo. Para lo creado se revela tanto la Plenitud por la riqueza plena percibida como el Abismo por la presencia y acción del Vacío en la Plenitud. Aún así no hay final, sino principio, *ahora* del conflicto que crea el movimiento entre la tensión de impulsos contrarios pero complementarios, como ya lo hubiera en aquel otro principio primero de la creación primera del Empíreo, y que ahora se reproduce en la creación segunda de la Tierra una vez revelado el Mal en el Bien: «Gloria y loor a aquél, cuya sapiencia / Ha mandado crear el bien del mal; / Y en lugar de espíritus malvados / Trae una mejor raza a ocupar / El sitio que ellos dejaron vacante, / Y extiende su bondad, en consecuencia, / A mundos y en periodos infinitos» (306)<sup>256</sup>.

Ante la primera pérdida la creación de otro mundo para la restitución de la armonía con la repoblación de los expulsados, y reparar así el vacío causado, si bien...

el Cielo / Permanece muy *poblado* (...) / (...) a fin de que no se le enaltezca / El corazón del daño ocasionado / Al *despoblar* el Cielo, mi perjuicio / Con cariño juzgando, *yo sabré* / *Reparar esta pérdida*, si tal / Puede considerarse al perder / *A los que se perdieron a sí mismos*, / Y en un momento crearé otro Mundo, / Y de un hombre una raza innumerable / De hombres para que vivan allí, / No aquí, hasta que elevados gradualmente / Según sus propios méritos se abran / Hasta aquí con el tiempo su camino, / Probados por una larga obediencia, / Y la Tierra sea convertida en Cielo, / Y el Cielo en Tierra, un único reino, / De gozo y de

---

<sup>255</sup> «My overshadowing Spirit and might with thee / I send along, ride forth, and bid the Deep / Within appointed bounds be Heav'n and Earth, / Boundless the Deep, because I am who fill / Infinitude, nor vacuous the space» (VII, 165-169; 322).

<sup>256</sup> «to him / Glorie and praise, whose wisdom had ordain'd / Good out of evil to create, in stead / Of Spirits maligne a better Race to bring / Into thir vacant room, and thence diffuse / His good to Worlds and Ages infinite» (VII, 186-191; 322-323).

unión eternas (la cursiva es nuestra) (304-305)<sup>257</sup>.

Esta dualidad aparente entre el Cielo y la Tierra, dado que pertenecen a una misma esencia, reflejo paralelo del Padre y el Hijo, por medio de Satán será real, esto es, la Tierra ya no queda como sueño de restitución total por la cual Dos torna a ser Uno, sino que se descubre frontera por la cual prevalece intacta la plenitud del Empíreo. El Hijo es el Mesías que consigue la primera victoria de una lucha inacabada que continuará en la Tierra. Lucha, por tanto, que se libraré fuera de los órdenes celestiales y dará comienzo en el Paraíso, reflejo paralelo del Empíreo, donde se desarrollará irremisiblemente el Segundo Drama.

Eva nace de Adán. De la misma esencia dos naturalezas distintas. Esta vez la separación conlleva un segundo lugar. Adán fue creado a imagen y semejanza de Dios, pero no a partir de Dios como el Hijo, sino desde el barro, la Tierra, la Frontera: «Entonces el Señor Dios formó al hombre del polvo de la tierra, sopló en su nariz un hálito de vida, y el hombre se convirtió en un ser viviente» (Gn 2, 7; 36). Es, por consiguiente, imagen paralela de Dios, su modelación en la nueva materia, reflejo de tierra al que da vida situándolo así en otra dimensión: la humana; con sus capacidades, virtudes y límites. Eva es parte de Adán y hay, por tanto, entre ellos, una necesidad intrínseca de complementariedad que no había entre el Padre y el Hijo, ya que estos eran una misma naturaleza de una misma esencia, la plenitud de Dios hecha Padre e Hijo, y su separación fue, entonces, sólo aparente. Empero, Eva nace de la necesidad que tiene

---

<sup>257</sup> «Heav'n yet populous retains / Number sufficient to possess her Realms / Though wide, and this high Temple to frequent / With Ministeries due and solemn Rites: / But least his heart exalt him in the harme / Already done, to have dispeopl'd Heav'n, / My damage fondly deem'd, I can repaire / That detriment, if such it be to lose / Self-lost, and in a moment will create / Another World, out of one man a Race / Of men innumerable, there to dwell, / Not here, till by degrees of merit rais'd / They open to themselves at length the way / Up hither, under long obediente tri'd, / And Earth be chang'd to Heavn, & Heav'n to Earth, / One Kingdom, Joy and Union without end» (VII, 146-161; 322).

Adán del otro, necesidad de un reflejo que anule su soledad, el aislamiento de no ver a un igual que acorte la distancia con lo otro ajeno. Su misión en la tierra es la dominación por medio de la acción y la palabra, creando desde la fertilidad y ordenando desde el nombre, en un acto semejante al de Dios de dar existencia a la vida, dar plenitud a la vida, y el cuidado, el diseño de la forma ante lo caótico de lo salvaje, en todo lo creado. Pero su misma acción acrecienta su soledad destacándolo cada vez más, cada vez más solo. De él como materia parte otra materia que, si bien participa de su esencia divina, se encuentra más relacionada con la creación, con la Tierra que define su naturaleza material y carnal. Adán es Dios y Eva el Empíreo. Adán es la acción y Eva la creación. Adán es la búsqueda y Eva la forma de esa búsqueda. Eva y Adán son la Frontera en cuyo movimiento se producen encuentros absolutos y fugaces de realización eterna que tejen las formas que la vida inspira, reflejos de una forma ya dada, la expresión de la vida como fuerza y energía vital que se manifiesta, aparece por los espacios infinitos, en la Historia Universal o sencillamente en la historia de los acontecimientos que se repiten y se realizan, como las flores y su infinito misterio, las flores del mal, surgidas del mal, en la intemperie. Tanto el alejamiento como la cercanía que experimenten en el Paraíso serán vividos en la plenitud de la frontera como comunión plena y como tendencia al vacío. Eva y Adán en su encuentro, en su colisión, son la Plenitud o descubren el Vacío o despiertan en el vacío como vacío.

### **5.3.- ADÁN Y EVA: LA CONTEMPLACIÓN DE LAS ESTRELLAS.**

Adán tiene un sueño en el que se le aparece el Todopoderoso. En su diálogo con Rafael cuenta el desconocimiento de su origen y su primer despertar. Es constante el desconocimiento y por ende el deseo y la necesidad de conocer para llenar un vacío, pues «¿quién conoce su propio origen?» (334)<sup>258</sup>. Esta pregunta es la que marca el destino de Satán y el de sus seguidores con su discurso, ya que el vacío del desconocimiento ofrece

---

<sup>258</sup> «for who himself beginning knew?» (VIII, 251; 340).

la posibilidad, en este caso, de la caída. En cambio, la primera reacción de Adán fue la de maravillarse al mirar al cielo «Y observé el espacioso firmamento, / Hasta que por un instinto impulsado / Me levanté con toda rapidez, / Como si me empeñara en alcanzarlo, / Y firme me quedé sobre los pies» (Ibídem)<sup>259</sup>. Esta avidez suya es enfocada hacia la plenitud con la que siente una total correspondencia y en la que se ve reflejado, religado y pleno. Igual satisfacción siente ante la plenitud de la creación observada, la riqueza y la variedad de formas vivas que la Tierra ofrece en su extensión y amplitud, con la que «de fragancia y de dicha / Mi corazón se desbordaba» (335)<sup>260</sup>. Éste es el acto de contemplación por el cual uno se va descubriendo mediante acciones plenas del movimiento en clara correspondencia con la creación y para la creación que le rodea y a la que pertenece. Adán contempla y se contempla y corre y habla sin saber quién es ni dónde está ni por qué. «Traté de hablar, y hablé inmediatamente; / Me obedeció la lengua, y diligente / Puso nombre a todo lo que veía» (Ibídem)<sup>261</sup>. Tras la dicha la alabanza a la cosa reconociéndola por medio del instinto del lenguaje. Coronación y gratitud, pues, por parte del receptor.

En su éxtasis interrogará a las formas plenas para que le revelen a su creador: «Decidme, cómo podré conocerle, / Cómo podré adorarle, a él, de quien / He recibido lo que me da vida / Y movimiento, y quien me hace sentir / Más feliz de lo que puedo apreciar» (Ibídem)<sup>262</sup>. Plenitud y gratitud, pues, ante las múltiples formas y expresiones de la vida que se crean plenas y se reciben plenas en un continuo orden absoluto de

---

<sup>259</sup> «Strait toward Heav'n my wondring Eyes I turnd, / And gaz'd a while the ample Skie, till rais'd / By quick instinctive motion up I sprung, / As thitherward endeavoring, and upright / Stood on my feet» (VIII, 257-261; 340).

<sup>260</sup> «With fragrance and with joy my heart oreflow'd» (VIII, 266; 340).

<sup>261</sup> «to speak I tri'd, and forthwith spake, / My Tongue obey'd and readily could name / What e're I saw» (VIII, 271-273; 341).

<sup>262</sup> «Tell me, how may I know him, how adore, / From whom I have that thus I move and live, / And feel that I am happier then I know» (VIII, 280-282; 341).

plenitud.

Y este es el momento, entre pensativo, sin respuesta y *colmado de flores*, en el que se produce el sueño de Adán, donde «creí volver / A mi insensible estado primigenio, / Y desde él a la disolución» (336)<sup>263</sup>. Disolución de plenitud en la que Dios se le aparece al ser invocado por su palabra que, al estar en íntima relación con lo pleno, es también creadora, no como la de Satán, que desde la Plenitud crea, pero vacío. El sueño y la quimera apuntan también indefectiblemente a su pesadilla. El motivo de su presencia es revelarles el espacio que le corresponde: el Paraíso al que es llevado y que se encuentra situado en... «una montaña / Boscosa, cuya alta cima era un llano, / Un amplio recinto cerrado, en el que / Los más hermosos árboles había, / Tan lleno de avenidas y enramadas, / Que lo que antes viera de la Tierra, / Apenas me parecía agradable / (...); entonces / Desperté, y encontré que ante mis ojos / Todo se había vuelto tan real / Como las vivas sombras de mi sueño» (Ibídem)<sup>264</sup>.

En Adán, entre el sueño y la realidad hay una absoluta armonía. Son distintos planos de un mismo espacio de encuentro. Ante el asombro y la maravilla de la vasta creación vuelve a despertar en un lugar aún más maravilloso, oculto en lo alto y cerrado, concentrado en su abundancia, en su plenitud divina. Este imaginario apunta y señala la plenitud del ser fronterizo. El Todopoderoso le comunica admonitorio su designio y lo exhorta diciendo: «Te hago donación de este Paraíso, / Tenlo por tuyo, para cultivarlo, /

---

<sup>263</sup> «though I thought / I then was passing to my former state / Insensible, and forthwith to dissolve» (VIII, 289-291; 341).

<sup>264</sup> «A woodie Mountain; whose high top was plaine, / A Circuit wide, enclos'd, with goodliest Trees / Planted, with Walks, and Bowers, that what I saw / Of Earth before scarce pleasant seemd. Each Tree / Load'n with fairest Fruit, that hung to the Eye / Tempting, stirr'd in me sudden appetite / To pluck and eate; whereat I wak'd, and found / Before mine Eyes all real, as the dream / Had lively shadowd» (VIII, 303-311; 341).

Conservarlo y comer de sus frutos» (337)<sup>265</sup>. Excepto de aquél que conlleva *amargas consecuencias*. El humilde consejo de Dios lo interpretamos como el deseo de que el ser fronterizo permanezca en su plenitud como Empíreo del ser y no en su vacío como Infierno de su ser. La imposibilidad y el dolor de este deseo es el amor humilde de Dios como fondo del abismo o el fondo de nuestro abismo.

Y ésta es la segunda oportunidad del Empíreo como creación plena de Dios, donde el mal se encuentra ya localizado. En el centro del centro quedan ubicados el árbol de la vida y el de la ciencia o el de la conciencia. Plenitud del Edén salvo en el árbol que guarda el secreto, que revela el vacío a Dios en su creación. Este secreto se evidencia como prohibición, prueba y tentación, esto es, tendencia o atracción hacia un algo indeterminado para ser, no en la divina inocencia de Adán, sino en la clara realidad de Eva.

Frente a tanta abundancia, Adán se queja. Por el lenguaje adquiere el conocimiento de lo que posee; ordena, reconoce y se sitúa en la abundancia que se le presenta: «De este modo vi cómo se acercaban / Las aves y las bestias *de dos en dos*, / (...) Yo iba dándoles nombres al pasar / Y comprendía su naturaleza» (la cursiva es nuestra) (338)<sup>266</sup>. Se manifiesta así su soledad como la soledad de Dios que en su reflejo se hace insoportable. En la dualidad se busca la proporción, dado que... «Entre desiguales, / ¿Qué sociedad, qué armonía, qué auténtico / Deleite se puede establecer? Ya que / Todo debe ser mutuo, y en la misma / Proporción entregado y recibido; / Pero en desigualdad, el uno intenso / Y el otro negligente, mal se pueden / Acomodar, y pronto

---

<sup>265</sup> «This Paradise I give thee, count it thine / To Till and keep, and of the Fruit to eate» (VIII, 319-320; 342).

<sup>266</sup> «As thus he spake, each Bird and Beast behold / Approaching two and two, These cowering low / With blandishment, each Bird stoop'd on his wing. / I nam'd them, as they pass'd, and understood / Thir Nature» (VIII, 349-353; 342).

nace el tedio» (339)<sup>267</sup>.

La desproporción con el ave y la bestia lo anega en la en la Plenitud que le da todo, incluida la desolación y el hastío; y de ahí su queja, pues ante tanta ofrenda... «conmigo no hay / Nadie que vaya a participar de ellas. / En soledad ¿qué dicha puede haber? / ¿Quién podrá disfrutar en soledad? / Dueño aun de todo ¿qué contento hallar?» (338)<sup>268</sup>.

Complementación para la Plenitud o el Vacío es el conflicto entre Eva y Adán, puesto que Eva, tanto en su ausencia como en su presencia, abre la brecha del vacío. Es parte de la parte que juntas hacen un todo en la Frontera donde, al ser Eva más cercana a la Tierra, más absoluta y enigmática en su conflicto, la revela. De ahí que caiga primero y muerda la manzana que descubre su naturaleza y los muros de un Paraíso, una porción de Empíreo, que no les pertenece, y así sufrir y redimirse en la creación que se debate entre el Infierno y el Cielo.

La soledad de Adán y la soledad de Dios marcan la diferencia entre la Plenitud absoluta y la Plenitud creada. «Tú eres en ti mismo perfecto, en ti / No se halla imperfección; (...) / Tú eres infinito, y en tus partes / Todas absoluto eres, aunque Uno» (340)<sup>269</sup>, le dice Adán a Dios. Puede ser que haya algo que Dios no entienda o, más bien, la necesidad de Dios del margen que le da el Abismo para ser plenitud. Dios, en su

---

<sup>267</sup> «Among unequals what societie / Can sort, what harmonie or true delight? / Which must be mutual, in proportion due / Giv'n and receiv'd; but in disparitie / The one intense, the other still remiss / Cannot well suite with either, but soon prove / Tedious alike» (VIII, 383-389; 343).

<sup>268</sup> «but with mee / I see not who partakes. In solitude / What happiness, who can enjoy alone, / Or all enjoying, what contentment find?» (VIII, 363-366; 343).

<sup>269</sup> «Thou in thy self art perfet, and in thee / Is no deficiencie found; not so is Man, / But in degree, the cause of his desire / By conversation with his like to help, / Or solace his defects. No need that thou / Shouldst propagat, already infinite; / And through all numbers absolute, though One» (VIII, 415-421; 344).



soledad, crea al Hijo. La creación es su reflejo y sin él sería ciego, inexistente en su soledad, unicidad que en su plenitud es plena en su nada; el Hijo es Él en su maduración creadora, pues confirma de este modo su plenitud y la de su creación. Existe una necesidad de recepción de lo pleno mediante su creación y una necesidad de compañía, complementación, proporción, equilibrio entre iguales mediante el Hijo. Este movimiento, en sí mismo, es ya plenitud. Dios como Padre absoluto se desdobra absoluto en su Hijo y proyecta en su dominio la unidad de la dualidad. Este fenómeno prueba la libertad de lo creado. En ella, el hijo paralelo desde una ínfima distancia, y por tanto desproporcionado del otro absoluto, el Vacío, es Satán, que concibe y crea y adopta, como espejo que da otro reflejo que hace real, una forma, que en su plasmación provoca la dualidad de la unidad. Por otra parte, el fenómeno de la división absoluta que prueba la libertad, reafirma en Él mismo la necesidad que tiene la vida plena creada de una unión absoluta en un juego especular de plenitud. Adán, en su soledad, solicita a su otro igual para poder compartir la plenitud de la creación, si no, la plenitud haría pleno su vacío, y en su desproporción, caería. La Razón de Adán es abarcadora en su anhelo de la totalidad inabarcable que le rodea. Con la visión contempla la plenitud en sus formas y con el lenguaje construye y adquiere el conocimiento de esa totalidad mostrada mediante la palabra y el diálogo, la pregunta al enigma y la revelación. Este conocimiento le proporciona libertad y juicio y a partir de ellos discurso, con el cual evidencia su alabanza y su carencia, y con el cual realiza su petición, para «hallar solaz o ayuda a sus *defectos*» (la cursiva es nuestra) (340)<sup>270</sup>. En el conocimiento adquirido por la observación se ha distinguido entre él y lo otro, ha razonado entre la visión externa y la visión interna, donde el engaño hubiese estado al confundirse entre las demás formas para terminar perdiéndose definitivamente, sin hallarse, sin formarse, solo, rodeado de formas cada vez más calladas, cada vez más distanciadas desde un interior a un exterior o desde un exterior a un interior, en el silencio de no ser en la Plenitud, por lo que le dijo el Todopoderoso: «aun en medio de todos los placeres / No vas a ser feliz estando solo»

---

<sup>270</sup> «Or solace his defects» (VIII, 419; 344).

(339)<sup>271</sup>; o también en mezclarse sin criterio en la inmensa riqueza poseída, creando nuevamente un abismo ante la soberbia de su Razón de no saberse incompleto, de creerse en todo, sin límites; de ser Dios. «Hasta ahora, Adán, me he complacido / En *probarte*, y *observo* que no sólo / Sabes de bestias, a las que pusiste / Nombre apropiado, sino de ti mismo, / Expresando el espíritu que llevas / Libre dentro de ti, imagen mía, / No conferida al bruto, por lo que, / Siendo indigna de ti su compañía, / Razón tuviste en no aceptarla / Y persistes aún pensando así» (la cursiva es nuestra) (341)<sup>272</sup>, le dice Dios a Adán.

El creador comprueba reconocerse en su creación, la cual, al no poseer su mismo poder, al no ser Él, necesita realizarse, llenar un vacío y redimirse, como el Empíreo ante la Tierra, como Dios ante su creación, como la Plenitud ante el Vacío, y así no vagar inerte eternamente. Continúa diciéndole: «Antes de que tú hablaras yo sabía / Que no es bueno que el hombre viva solo, / Y aquella compañía que antes viste / No era la que yo pensaba darte, / Sólo te la llevé para *probarte* / Y ver lo que juzgabas adecuado. / La que ahora te traeré te agradará, / Puedes estar seguro: igual a ti, / Será ayuda perfecta, tu otro tú, / El justo anhelo de tu corazón» (la cursiva es nuestra) (341)<sup>273</sup>.

En la prueba se halla la libertad de uno y de otro, y el sufrimiento edificante y creador por el que aprendemos, sintiendo la plenitud de nuestro ser fronterizo. La unidad

---

<sup>271</sup> «and wilt taste / No pleasure though in pleasure, solitare» (VIII, 401-402; 344).

<sup>272</sup> «Thus farr to try thee *Adam*, I was pleas'd, / And finde thee knowing not of Beasts alone, / Which thou hast rightly nam'd, but of thy self, / Expressing well the spirit within thee free, / My Image, not imparted to the Brute, / Whose fellowship therefore unmeet for thee / Good reason was thou freely shouldst dislike, / And be so minded still» (la cursiva es del texto) (VIII, 437-444; 344-345).

<sup>273</sup> «I, ere thou spak'st, / Knew it not good for Man to be alone, / And no such companie as then thou saw'st / Intended thee, for trial onely brought, / To see how thou could'st judge of fit and meet: / What next I bring shall please thee, be assur'd, / Thy likeness, thy fit help, thy other self, / Thy wish, exactly to thy hearts desire» (VIII, 444-451; 345).

como la separación son afectivas y por tanto metafísicas. La palabra –el lenguaje– es materia espiritual del alma. El alma se expresa y se materializa espiritualmente con el lenguaje, en la palabra, que es afectiva y metafísica en su fisicidad. Y otra vez se produce el sueño de Adán, cuando Dios «Los ojos me cerró, mas dejó abierta / La celda de mi *fantasía*, mi / Visión interior» (la cursiva es nuestra) (341)<sup>274</sup>, para así poder contemplar cómo a partir de él, de su necesidad de plenitud ante la infelicidad, carencia en la que uno cae, y de su voluntad de ser, su voluntad de poder, se origina la creación de Eva.

#### 5.4.- EVA Y ADÁN: LA CONTEMPLACIÓN DE LA FRONTERA.

La belleza de la Tierra y sus placeres se han concentrado en Eva, que los representa en su totalidad puesto que ha surgido del deseo pleno y por tanto creador de Adán. Aquello que se mostraba en su soledad como motivo de su caída por su exceso desmedido, ahora se presenta como su estado de plenitud, la *luz* que le hace concebir la selva desproporcionada en la forma proporcionada del Paraíso. En ella Adán se contempla por primera vez no en su anhelo y afán de conocer, sino en su forma y en su límite. Asiste a la operación del Altísimo, que transcurre en su sueño y en la realidad, para ver el proceso de modelación a partir de su costilla y su sangre, cómo «de su mano creadora / Surgía una criatura semejante / (...) Que lo que en todo el mundo parecía / Bello, resultaba pobre, o compendiado / Y contenido en ella, en su mirada» (342)<sup>275</sup>, que desde aquél preciso momento se convertirá en su guía, su referente, su salvación ante el vacío y su perdición como frontera.

La posibilidad de vacío se hace física con Eva, es decir, se materializa tanto la plenitud como el vacío en ella ante los ojos de Adán, cuando sobrecogido en el paroxismo

---

<sup>274</sup> «Mine eyes he clos'd, but op'n left the Cell / Of Fancie my internal sight, » (VIII, 460-461; 345).

<sup>275</sup> «Under his forming hands a Creature grew, / Manlike, but different sex, so lovly faire, / That what seemd fair in all the World, seemd now / Mean, or in her summd up, in her containd / and in her looks» (VIII, 470-474; 345).

de su nuevo amor o su amor por fin correspondido, «Desapareció y me quedé en tinieblas; / Desperté para encontrarla o para / Deplorar su ausencia para siempre, / Y renunciar a todo otro placer» (342)<sup>276</sup>. Su primer despertar fue la plenitud del firmamento, su segundo despertar la ausencia que le revela el vacío. Ellos son las partes de un todo, que a su vez es la parte de un todo que es la Creación, la cual configura con respecto a Dios un tejido entre las partes que son la totalidad de la Plenitud, cuya transformación se ha terminado de formular en la relación fronteriza entre Adán y Eva. Su primer encuentro provocará en Adán, *arrebatao de felicidad*, la unión que le convierte en Plenitud ante Dios como creación suya y como reflejo de su esencia y de su ser. «Ahora veo los huesos de mis huesos / La carne de mi carne, a mi otro yo / Veo ante mí. / (...) [Hombre y Mujer] serán / Una carne, un corazón y un alma» (344)<sup>277</sup>. Pero esta unidad contiene ya de por sí una descompensación que desnivela y desequilibra su formación siendo así su estado un conflicto en permanente tensión entre la separación y el encuentro. La enfermedad Lisa en *La Universidad Desconocida*, el personaje de Norton y de Lotte en *2666*, los cuentos “Compañeros de celda” y “Vida de Anne Moore” en *Llamadas telefónicas* son sólo unos ejemplos de esta tensión afectiva y existencial en la obra de Bolaño. En el amor hay una desmedida que llega a anular todo lo demás. Y por otro lado se encuentra la belleza que invalida a la razón. Hay por tanto siempre latente una posibilidad que tiende al vacío, un principio de desestabilización, una alteración de la armonía que produce el movimiento fronterizo del conflicto.

En Adán alternan sentimientos y juicios encontrados. La experiencia real pone en funcionamiento la razón que hasta el momento se había expandido con uniformidad por las cosas y sus nombres. Eva desconcierta en su sencillez aparente y en su natural

---

<sup>276</sup> «She disappeerd, and left me dark, I wak'd / To find her, or for ever to deplore / Her loss, and other pleasures all abjure» (VIII, 478-480; 345-346).

<sup>277</sup> «I now see / Bone of my Bone, Flesh of my Flesh, my Self / Before me; Woman is her Name, of Man / Extracted; for this cause he shall forgoe / Father and Mother, and to his Wife adhere; / And they shall be one Flesh, one Heart, one Soule» (VIII, 494-499; 346).

atracción. «A ella se le otorgó demasiado / Ornamento; perfecta exteriormente, / No está tan acabada en su interior» (345)<sup>278</sup>, le dice Adán al Ángel. Y antes: «sentí por vez primera / La pasión, una conmoción extraña; / (...) me sentí únicamente débil / Ante el encanto que me suscitó / La poderosa visión, de la belleza» (Ibídem)<sup>279</sup>. Y después: «el saber / Más alto se derrumba en su presencia, / Y en coloquio con ella la sapiencia / Queda desconcertada y aun semeja / Insensatez» (346)<sup>280</sup> para terminar siendo adorada. A lo que Rafael le replica severo que «no desprecies / A la sabiduría» (Ibídem)<sup>281</sup> para que no se deje arrastrar por la desproporción de la pasión y guarde el equilibrio con ella, «digna / De tu cariño, homenaje y amor, / No de tu sujeción» (Ibídem)<sup>282</sup>. Así que... «Ama en la compañía de tu esposa / Lo que halles elevado y atractivo, / Humano y racional; en amar haces / Bien, no en apasionarte, pues pasión / No es verdadero amor; los pensamientos / El amor purifica y el corazón / Agranda, y se asienta en la razón, / Y es juicioso, es la escalera en que puedes / Lograr subir hasta el amor del Cielo» (347)<sup>283</sup>.

De lo contrario se entra en la insaciabilidad de la pasión que atrae hacia el otro

---

<sup>278</sup> «at least on her bestow'd / Too much of Ornament, in outward shew / Elaborate, of inward less exact» (VIII, 537-539; 347).

<sup>279</sup> «here passion first I felt, / Commotion strange, in all enjoyments else / Superiour and unmov'd, here onely weake / Against the charm of Beauties powerful glance» (VIII, 530-533; 347).

<sup>280</sup> «All higher knowledge in her presence falls / Degraded, Wisdom in discourse with her / Looses discount'nanc't, and like folly shewes» (VIII, 551-553; 347).

<sup>281</sup> «be not diffident / Of Wisdom» (VIII, 562-563; 347).

<sup>282</sup> «worthy well / Thy cherishing, thy honouring, and thy love, / Not thy subjection» (VIII, 568-570; 348).

<sup>283</sup> «What higher in her societie thou findst / Attractive, human, rational, love still; / In loving thou dost well, in passion not, / Wherein true Love consists not; love refines / The thoughts, and heart enlarges, hath his seat / In Reason, and is judicious, is the scale / By which to heav'nly Love thou maist ascend» (VIII, 586-592; 348).

absoluto, donde la belleza es sólo tentación, deseo y dominación. En este sentido, Eva, en su contemplación, en su desproporción, es enigma, dado que contiene en esencia todas las riquezas de la Naturaleza, esto es: ser creación y ser destrucción.

La relación que tiene Eva con Adán es carnal, «Oh tú, / Para quien y de quien formada fui / Con carne de tu carne» (197)<sup>284</sup>, materia por la que se define la creación de la Tierra con respecto a otros estados de la creación como la de los ángeles en el Empíreo. La perfección de la carne tiene su correspondencia a otra escala, pero paralela, con la perfección del aire<sup>285</sup>, modo de relacionarse los ángeles, ya que «Con el aire se abrazan los espíritus, / Y en una unión de deseos puros / Se mezclan totalmente; sin que medie / Ninguna restricción, como sucede / Al unirse la carne con la carne, / O el alma con el alma» (348)<sup>286</sup>. El arcángel Rafael ha revelado los niveles de relación por medio del amor de la Plenitud. Por tanto Dios es en este sentido la nada absoluta en su relación con todo lo creado. Es un ser imperceptible en todo y a su vez total en su percepción, en su estar y ser. También están, por su parte, los niveles de relación en los que la plenitud se quiebra, puesto que Satán, aun siendo un ángel, a partir de él, por él y para él queda materializado el Vacío, que actuará desde la carne, al alma, al Abismo, a la nada, al Vacío.

Eva despierta de su primer sueño *bajo un dosel de flores* confusa, «Sin acertar quién era y dónde estaba» (197)<sup>287</sup>, sujeta a la proximidad y alerta sus sentidos a lo

---

<sup>284</sup> «O thou for whom / And from whom I was formd flesh of thy flesh» (IV, 440-441; 257).

<sup>285</sup> Esta simbología alegórica de tierra y aire ha sido asimismo analizada en torno al *surco* en el fragmento seleccionado del cuento de *El secreto del mal*, “El viejo de la montaña” (4.3.4.3).

<sup>286</sup> «Easier then Air with Air, if Spirits embrace, / Total they mix, Union of Pure with Pure / Desiring; nor restrain'd conveyance need / As Flesh to mix with Flesh, or Soul with Soul» (VIII, 626-629; 349).

<sup>287</sup> «Under a shade on flours, much wondring where / And what I was, whence thither brought, and how» (IV, 451-452; 257).

inmediato. Su primer paso será dirigirse curiosa al lugar de donde procede un murmullo para acabar en unas «aguas que brotaban / (...) Tan puras como el ámbito del cielo; / (...) me asomé (...) / Para mirar el claro y liso lago, / Que a mí me *parecía* un firmamento» (la cursiva es nuestra) (197-198)<sup>288</sup>; y es en ese momento cuando se embelesa y complace al ver una figura en el agua reflejada, para ella real, hasta el punto de haber permanecido allí para siempre si no hubiera sido llamada, advertida por una voz, un sonido definido, que le proporcionara el conocimiento necesario que le hiciese reaccionar; de no haber sido así, en tal caso «allí mis ojos / Hubiera yo clavado hasta ahora, / Lamentándome en un *vano deseo*» (la cursiva es nuestra) (198)<sup>289</sup>. La voz es la que despierta su conciencia y la salva del desastre de otro mito, absorbido por el reflejo, por lo vano del reflejo, la belleza que en sí sólo guarda el vacío. La naturaleza de Eva proviene del reflejo de un reflejo quedando vinculada a él en la Plenitud y en el Vacío. Ella ha sido creada para crear como la Naturaleza. Él, en cambio, para descubrirse y encontrarse por ella y entre los dos ser una realización, una forma de la vida, una plenitud creada y contemplada. Cuando este todo se quiebra se tiende al vacío perdidos en el vagar sin trazo y en la apariencia de una plenitud. El laberinto de Eva es un mero reflejo en el que ve todo sin haber nada. La ficción en ella se hace realidad e instaura los planos de lo real y de lo irreal, del murmullo del agua, la voz de Dios y el susurro de Satán. En su imagen encuentra el éxtasis y por tanto descubre el abismo en su inocencia, en su origen, depositado en ella el enigma, el *gran secreto del mundo*, el misterio de la creación en su Vacío y en su Plenitud. El nacimiento de Eva es la revelación de la caída en su plenitud, para con ella desaparecer en la nada o en el todo salvarnos. Eva es inocencia y la inocencia oculta el secreto.

---

<sup>288</sup> «Not distant far from thence a murmuring sound / Of waters issu'd from Cave and spread / Into a liquid Plain, then stood immov'd / Pure as th' expanse of Heav'n; I thither went / With unexperienc't thought, and laid me downe / On the green bank, to look into the cleer / Smooth Lake, that to me seemd another Skie» (IV, 453-459; 257).

<sup>289</sup> «there I had fixt / Mine eyes till now, and pin'd with vain desire» (IV, 465-466; 258).

En su imagen se produce la primera atracción a la que sucumbiría «De no haberme una voz así advertido» (198)<sup>290</sup>; «Y guiada por su voz» (342)<sup>291</sup> es conducida hacia el lugar donde, «no en sombra» (198)<sup>292</sup>, espera el encuentro Adán. Por él se orienta, pero su tendencia a la vanidad, atraída desde su primera experiencia al otro absoluto, hace que se debata entre la lejanía de la ensoñación y la cercanía de la llamada. Requerida por la palabra de Adán se desvanece el narcótico de la belleza que nos arrastra a la deriva de un deseo insaciable, otro infinito que en su contemplación caemos como el espejo que no nos refleja: «¿Qué podía yo hacer sino seguir / La voz hacia adonde invisiblemente / me guiaba? Hasta que al fin te vi, / (...) Pero me pareciste menos bello, / Menos suavemente *atractivo* (...) / (...) que la plácida / Imagen que había visto sobre el agua; / Yo me volví, pero tú me seguiste / Y en voz alta llamaste» (la cursiva es nuestra) (198)<sup>293</sup>.

Es Adán quien le da su identidad de parte imprescindible para formar un todo en su unidad y no de un todo que no necesita de nada para ser una unidad total. El espejismo del agua refleja una divinidad sin naturaleza, puesto que no nos aporta una identidad, un significado, un destino, sino un deseo generado por el propio deseo, sin movimiento, sólo el de la inercia, paralizado, contemplado por el reflejo, pleno en él, vacío. La dependencia entre el uno y el otro aporta el sentido del encuentro que, de otro modo, sería una búsqueda sin rumbo, desorientados, perdidos, inertes, sin sentido: «Eva, ¿de quién huyes? si de quien huyes / Eres, carne de su carne y huesos de / Sus huesos; para darte el ser te di / El lado más cercano al corazón, / Substancia viva, para así tenerte / A mi lado

---

<sup>290</sup> «Had not a voice thus warnd me» (IV, 467; 258).

<sup>291</sup> «And guided by his voice» (VIII, 486; 346).

<sup>292</sup> «where no shadow staies» (IV, 470; 258).

<sup>293</sup> «what could I doe, / But follow strait, invisibly thus led? / Till I espi'd thee, fair indeed and tall, / Under a Platan, yet methought less faire, / Less winning soft, less amiablie milde, / Then that smooth watry image; back I turnd, / Thou following cryd'st aloud» (IV, 475-481; 258).



desde ahora en adelante, / Mi inseparable y preciado consuelo. / *Como parte de mi alma yo te busco / Y te reclamo la otra mitad mía*» (la cursiva es nuestra) (198-199)<sup>294</sup>. El conocimiento, *la sapiencia*, se ha revelado por encima de la belleza, es decir, como lo único bello y por tanto el vehículo indispensable para descubrir y hallarse en la Plenitud y en el Vacío.

### 5.5.- SATÁN, LA SERPIENTE Y SU MALDITISMO VISIONARIO.

Satán observa la unidad que con el beso y el abrazo se ha consolidado entre Adán y Eva. Su visión le provoca el recuerdo de la carencia del Empíreo reflejado en ellos, «encerrados en el / Paraíso de sus propios brazos, / El Edén más feliz» (199)<sup>295</sup>. Sumergidos en la plenitud de su unión, en la inocencia de su Plenitud, Satán discurre para descompensar la dualidad con la desproporción del Vacío, es decir, hacer caer a uno para que caiga el otro a la dimensión de la Tierra, perdiendo el Paraíso, como se perdió el Empíreo con la revelación del Vacío, con la revelación de la Frontera por el grito de la caída de Satán que exige, en su eco proporcional, su parte a Dios.

La unidad del encuentro acaba en la separación de la duda, la posibilidad desproporcional de un deseo insaciable, una imposibilidad real de la Plenitud que se escapa de ésta, pues su acción es plena sin serlo, esto es, la posibilidad de la duda invoca otro encuentro absoluto, en cuya unidad se halla la distancia de unos ojos que miran su reflejo en el agua que parece les mira, requiriendo su necesidad de Plenitud en otro abrazo, cuyo encuentro aparente se desvanece en el Vacío que se revela en caída, Plenitud

---

<sup>294</sup> «Return fair *Eve*, / Whom fli'st thou? whom thou fli'st, of him thou art, / His flesh, his bone; to give thee being I lent / Out of my side to thee, nearest my heart / Substantial Life, to have thee by my side / Henceforth an individual solace dear; / Part of my Soul I seek thee, and thee claim / My other half» (la cursiva es del texto) (IV, 481-488; 258).

<sup>295</sup> «thus these two / Imparadis't in one anothers arms / The happier *Eden*» (la cursiva es del texto) (IV, 505-507; 259).

que se realiza en máscara como único sustento real en la Frontera, donde el conocimiento se debate entre la plenitud del encuentro y la insaciable e insalvable distancia del vacío.

«Carezco de felicidad y amor, / Y sólo una ansiedad feroz, que no es / El más leve de todos mis tormentos, / Permanece aún insatisfecha/ Y me consume de pena e impaciencia» (199)<sup>296</sup>, se lamenta Satán en el paroxismo de su inquietante designio de hacer de la Tierra el Paraíso del Infierno, su justa expresión como ángel caído que reivindica su realidad en él pronunciada ante la creación que a Dios manifiesta. La naturaleza de Satán es la insatisfacción pura que recuerda su plenitud en el Empíreo. Su misión es crear su reflejo porque después de él queda afirmada la imposibilidad de Plenitud frente a la presencia del Vacío, generando un conflicto silencioso, pero palpable, en el que la creación desaparece como desaparecen los recuerdos con el olvido creándose otras realidades, reflejo de otro reflejo cuya plenitud se pierde en el Vacío. Satán, siendo el rey del Infierno, no deja de ser ángel. En él se albergan el recuerdo del Bien, la contemplación del Bien y ser Mal. No puede dejar de admirar la obra de Dios de la que procede. La reconoce desde fuera atraído por la luz y sus formas siendo ahora otro formulado en el de antes, esto es, vacío en la plenitud aparecido para ser vacío en el límite en el que la Plenitud permanece y desaparece. La transformación ha hecho que ya no se identifique con nada de la creación pues únicamente desea poseerla para reconocerse como otro dios, expresión que en él se reduce al impulso de ser Dios, el impulso absoluto y eterno de ser Dios, ya que... «cuantos más lugares deleitosos / En torno a mí percibo, más me siento / En mi interior atormentado, como / Si se tratara de un odioso cerco / De muchos sentimientos encontrados; / Todo lo bueno para mí se vuelve / Prohibido, y en el Cielo sería / Todavía mucho peor mi estado» (358)<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup> «Where neither joy nor love, but a fierce desire, / Among our other torments not the least, / Still unfulfill'd with pain of longing pines» (IV, 509-511; 259).

<sup>297</sup> «and the more I see / Pleasures about me, so much more I feel / Torment within me, as from the hateful siege / Of contraries; all good to me becomes / Bane, and in Heav'n much more worse would be my state» (IX, 119-123; 354).

El Mal no puede residir en el Cielo que, aun siendo de donde surge, es expulsado en su desproporción como presencia de otro absoluto, no como otro absoluto, cuyo deseo sólo se expresa como tal en la intemperie de la Frontera: «Pero no busco ni aquí ni en el Cielo / Mi morada, a no ser *dominando* / Al Rey del Cielo; y no espero ser menos / Desgraciado por lo que ahora persigo, / Antes quiero *transformar* a los otros / Como yo soy, aunque por ello / Salga todavía más perjudicado» (la cursiva es nuestra) (358)<sup>298</sup>.

Su deseo imparabile e insaciable es su identidad. “La parte de los crímenes” se revela de este modo como acto aniquilador *ad infinitum*, física y metafísicamente, síquica y existencialmente, cifrando o nombrando 2666 un vacío, *en* el límite, inabarcable. Fuera de todo, siendo nada, la contemplación vacía de Satán transforma la Plenitud creada en poseída, exterminada en su totalidad bajo su mirada hueca como el hueco del abismo. Frente a la destrucción que crea, que se expande desde ella, por ella y para ella, como del Empíreo al Infierno y la Tierra; la destrucción que crea vacío, concentrada en sí... «Pues sólo destruyendo se complacen / Mis duros, implacables pensamientos; / Y una vez haya destruido al hombre, / O inducido a lo que labrar pudiera / Su perdición total, todo esto, que / Para él había sido hecho, pronto / A él seguirá, (...) / Sea desdicha, pues, a fin de que / La destrucción se extienda sobre todo» (358)<sup>299</sup>.

El placer es el sustituto de su vacío, un instante frustrado de su plenitud insaciable que en él permanece, sin contemplación ni confirmación, detenido en el reflejo de un recuerdo olvidado que se le representa como apariencia, visión, vacío como su naturaleza, como el inocente impulso de Eva para poseer la belleza, como el infinito

---

<sup>298</sup> «But neither here seek I, no nor in Heav'n / To dwell, unless by maistring Heav'ns Supreame; / Nor hope to be my self less miserable / By what I seek, but others to make such / As I, though thereby worse to me redound» (IX, 124-128; 354).

<sup>299</sup> «For onely in destroying I finde ease / To my relentless thoughts; and him destroyd, / Or won to what may work his utter loss, / For whom all this was made, all this will soon / Follow, as to him linkt in weal or woe, / In wo then; that destruction wide may range» (IX, 129-134; 354-355).

impulso de Satán para poseer a Dios.

El conocimiento hace que se reafirmen en la Plenitud Adán primero y luego Eva. Por tanto será mediante el conocimiento como Satán inocule la distancia entre ambos incitándolos a saber un poco más. El Árbol de la Ciencia se presenta como punto de unión entre ellos, es decir entre la inocencia de la Plenitud y la pérdida de la inocencia, entre Dios y su reflejo y el reflejo de ser dios: «En su ánimo (...) excitaré / Un deseo más grande de saber / Y rechazar decretos envidiosos, / Inspirados por la mera intención / De mantenerlos sometidos, cuando / La ciencia podría haberlos nivelado / Con los dioses. De aspirar a tales, / Gustarán de su fruto y morirán» (200)<sup>300</sup>.

Para su cometido Satán elegirá a la serpiente, «El engendro más apto para el fraude, / En el cual penetrar, y así encubrir / Sus turbias intenciones a los ojos / Más finos» (356)<sup>301</sup>. La máscara necesita de un disfraz para atraer y embaucar a la inocencia que le ha sido revelada su naturaleza de plenitud en ella instalada y por ella advertida. La mirada de la serpiente es dura y fija, no transmite, oculta. Su palabra embelesa como el reflejo de la belleza en el lago. Los caminos sinuosos del Mal adoptan cualquier forma para saciar su sed, en este caso la venganza de Satán, que ya sabiendo los límites de su poder, es capaz de cualquier cosa, como descender de su calidad de ángel o de Rey del Infierno a reptil o serpiente, con tal de satisfacer su impulso sediento de totalidad. Actuar en la creación es actuar en Dios. Por ello es esquivo, escurridizo, sorpresivo, procediendo desde la oscuridad, la niebla y con total claridad. Es la Noche que convierte en noche allá por donde se desliza.

Entretanto Adán y Eva cuidan del jardín: «Lo sobrante que de día cortamos, /

---

<sup>300</sup> «Hence I will excite thir minds / With more desire to know, and to reject / Envious commands, invented with designe / To keep them low whom knowledge might exalt / Equal with Gods; aspiring to be such, / They taste and die» (IV, 522-527; 259).

<sup>301</sup> «fittest Imp of fraud, in whom / To enter, and his dark suggestions hide / From sharpest sight» (IX, 89-91; 354).

(...) En una noche o dos su exuberante / Crecimiento nuestra labor desprecia / Y se vuelve silvestre» (361)<sup>302</sup>. Es importante el cuidado de la forma que abandonada se vuelve salvaje ante lo perceptible en su orden perfecto del jardín<sup>303</sup>. La creación son órdenes reconocibles o no por unos ojos, pero siempre surgidos de una plenitud. El desorden aparente de la selva o del desierto es su plenitud en su orden y forma. El jardín es la máxima expresión de la Razón que se expande sin orden a no ser por el atento cuidado del día a día. Aquí el abandono no es el desorden que instauro otro orden, sino el desorden que instauro su desorden haciendo a la forma irreconocible; a la abundancia, caos. Lo salvaje irreconocible crece de la forma de la Razón. El sueño de Eva es perturbado por el susurro de Satán en su oído «Agachado cual sapo (...), / Con su arte diabólico intentando / Ganar el órgano de su fantasía» (211)<sup>304</sup>, y así inducirla a distanciarse de Adán con otras ilusiones confundiéndola de posición y lugar como de hecho ha sido concebida, en un segundo plano, una segunda oportunidad, como la Tierra para el Empíreo, y por ello elegida, por su cercanía a la Tierra que Satán desea conquistar, la verdad de la segunda creación evidenciada en Eva que se sustenta en la inocencia de la Plenitud y el ser vacío también, Bien y Mal, en la frontera cubierta por el jardín amurallado cuya forma se extravía sola, como un dios que ha olvidado su origen y su designio y necesita comenzar a definirse de nuevo por su movimiento, su trazo, su búsqueda y su viaje, desde el Paraíso oculto en la Tierra, en donde se desencadena por obligación el Segundo Drama.

---

<sup>302</sup> «what we by day / Lop overgrown, or prune, or prop, or bind, / One night or two with wanton growth derides / Tending to wilde» (IX, 209-212; 356).

<sup>303</sup> Recordemos en este punto la importancia fundamental del jardín o el parque, según mostramos en nuestros análisis, en la obra de Bolaño. El de las Font, el de la casa de Amalfitano de Santa Teresa, el Parque Hundido, la Casa de los Artistas europeos desaparecidos, los críticos en Kesington Garden y un largo etcétera darían prueba de ello.

<sup>304</sup> «him there they found / Squat like a Toad, close at the eare of *Eve*; Assaying by his Devilish art to reach / The Organs of her Fancie» (la cursiva es del texto) (IV, 799-802; 266).

La mirada de Eva es hacia la Tierra como la de Satán es al Vacío. La de Adán es a Dios como la de los ángeles del Empíreo. Juntos son plenitud, por separado, en la distancia, vacío; perdidos en la abundancia, destruidos por el exceso. Satán alienta a Eva en su sueño a dejarse llevar por la noche que él le ofrece como tentación por su belleza y, por ende, contemplarla para que a su vez se contemple ella elevando su estado a otro, el de su deseo y su adoración, «belleza vana si nadie / La contempla: el Cielo vela con todos / Sus ojos sólo para verte a ti, / Deseo de la Naturaleza» (225)<sup>305</sup>; soberbia que refleja Satán en la inocencia de Eva haciéndola única dándole a probar la fruta por la que «Al acto me elevé con él / Hasta las nubes, y volé, observando / La Tierra extendida e inmensa, una / Perspectiva amplia y variada. (...) / Mi guía se ausentó, y yo me hundí» (226-227)<sup>306</sup>. Adán escucha la turbación de la inocencia pura de Eva tras conocer lo que permanece oculto y aparece para descubrirse no desde fuera, sino desde dentro de ellos.

La separación, aun aparente, propicia la amenaza de la intervención del vacío siempre presente. Ya en la división primera entre el Padre y el Hijo, de donde apareció Satán, como en la segunda entre Adán y Eva, reflejo de aquella y ahora sí real bajo la atenta mirada, el Mal busca situarse creando su espacio, que por sí solo se genera, entre el Cielo y el Infierno: «Con ávida esperanza de encontrarnos / Separados –su deseo y su mayor / Ventaja–, porque de hallarnos juntos / Desconfía podernos seducir» (363)<sup>307</sup>. La discusión que mantienen Eva y Adán sobre si deben realizar la tarea encomendada juntos o por separado quiebra la unidad como tal, y en su verbo, para evidenciarse frontera:

---

<sup>305</sup> «in vain, / If none regard; Heav'n wakes with all his eyes, / Whom to behold but thee, Natures desire» (V, 43-45; 273).

<sup>306</sup> «Forthwith up to the Clouds / With him I flew, and underneath beheld / The Earth outstretcht immense, a prospect wide / And various: wondring at my flight and change / To this high exaltation; suddenly / My Guide was gon, and I, me thought, sunk down, / And fell asleep» (V, 86-92; 274).

<sup>307</sup> «with greedy hope to find / His wish and best advantage, us asunder, / Hopeless to circumvent us joynd» (IX, 257-259; 358).

conflicto en el que entran en juego el poder, la soberbia, la confianza y la fragilidad. Eva propone cuidar del jardín por separado para abarcar más y mejor. Dividiendo el trabajo no se entretendrían en comer de tanto en tanto y conversar entre miradas y sonrisas. A lo que Adán le responde de continuar juntos pues la labor no es tan estricta como para no poder ser interrumpida y descansar; conversar, pues se trata del alimento del alma y, en fin, que el deleite es bueno, favoreciendo por el amor la unión, cuando proviene de la Razón. Si bien una separación corta «insta a un dulce regreso» (362)<sup>308</sup>, una jornada es suficiente como para que la tentación opere y cree la distancia de la caída, el espacio del vacío, lo que juntos no sucedería, «Puesto que el uno prestaría al otro / La rápida y necesitada *ayuda*» (la cursiva es nuestra) (363)<sup>309</sup>.

La duda o escrúpulo deteriora la confianza que hay entre ellos. No considerar válida la propuesta de Eva crea la ofensa que relega a un primer puesto el segundo lugar. La advertencia que diera el Arcángel también la sabe ella porque la oyó «Tras un recodo umbroso, de regreso, / Al cerrarse las *flores* de la tarde» (la cursiva es nuestra) (363)<sup>310</sup>. Esta distancia marcada desde su nacimiento, ese segundo lugar, se apodera de la discusión cuyas palabras alientan al desencuentro, a la desunión donde la fe ha caído en el olvido. Eva se detiene en la ofensa que las palabras de Adán le han provocado, ya no en su propuesta, «Mas que dudarás tú de mi firmeza / Hacia Dios o hacia ti, (...) / Esto no lo esperaba yo escuchar» (363-364)<sup>311</sup>. Es más: «Tu miedo es pues su astucia» (364)<sup>312</sup>, ya que en ellos no hay ni dolor ni muerte; «Tu temor de que mi fe y mi amor /

---

<sup>308</sup> «And short retirement urges sweet returne» (IX, 250; 357).

<sup>309</sup> «where each / To other speedie aide might lend at need» (IX, 259-260; 358).

<sup>310</sup> «As in a shadie nook I stood behind, / Just then returnd at shut of Evening Flours» (IX, 277-278; 358).

<sup>311</sup> «But that thou shouldst my firmness therfore doubt / To God or thee, because we have a foe / May temp it, I expected not to hear» (IX, 279-281; 358).

<sup>312</sup> «His fraud is then thy fear» (IX, 285; 358).

Por su astucia pueda ser quebrantada / O seducida» (364)<sup>313</sup>. Su conflicto verbal deja ver otro conflicto más profundo entre la Plenitud de la unión y el Vacío que se expresa desde dentro en el sueño y en la rectitud de la razón. Adán replica haciendo un uso verbal de la Razón cuando le dice que no es que desconfíe, es que no quiere que ni siquiera experimente el desagradable encuentro, el *asalto*, con lo Otro que ya se realizara en su sueño; pues «muy sutil / Ha de ser quien sedujo a los ángeles» (364-365)<sup>314</sup>. Eva, sintiéndose denigrada, en su desdén, no considera la fragilidad de la razón envuelta entre apariencias, y se pregunta «¿cómo podemos ser / Felices temiendo siempre el daño? / (...) Frágil es nuestra dicha / Si esto es así, y el Edén no sería / El Edén, peligrando de esta suerte» (365-366)<sup>315</sup>. La naturaleza fronteriza del Edén se halla en que, aun estando tan protegido por sus altos muros, no hay muros, sólo movimiento en la intemperie, y ángeles guardianes, es invadido por Satán al igual que en Adán y Eva la tentación y el deseo, los cuales evidencian su naturaleza frágil donde caben la posibilidad y el engaño, la separación y la unidad, pues, si uno cae, cae el otro, «ya que no es extraño / Que la razón encuentre algún objeto / Engañoso» (366)<sup>316</sup>. El Paraíso es la utopía de la razón en

---

<sup>313</sup> «Thy equal fear that my firm Faith and Love / Can by his fraud be shak'n or seduc't» (IX, 286-287; 358).

<sup>314</sup> «Suttle he needs must be, who could seduce / Angels» (IX, 307-308; 359).

<sup>315</sup> «How are we happie, still in fear of harm? / But harm precedes not sin: onely our Foe / Tempting affronts us with his foul esteem / Of our integritie: his foul esteem / Sticks no dishonor on our Front, but turns / Foul on himself; then wherefore shund or feard / By us? who rather double honour gaine / From his surmise prov'd false, finde peace within, / Favour from Heav'n, our witness from th' event. / And what is Faith, Love, Vertue unassaid / Alone, without exterior help sustaind? / Let us not then suspect our happie State / Left so imperfet by the Maker wise, / As not secure to single or combin'd. / Fraile is our happiness, if this be so, / And *Eden* were no *Eden* thus expos'd» (la cursiva es del texto) (IX, 326-340; 359-360).

<sup>316</sup> «Since Reason not impossibly may meet / Some specious object by the Foe suborn» (IX, 360-361; 360).



la intemperie de la Frontera.

La inocencia de Eva proviene de su confianza para poder ser embaucada. En ella se concentran la destrucción y la creación de todo. «Pero Dios nos dejó voluntad libre, / Porque es libre lo que a la razón sigue, / Y a la razón la hizo recta, pero / Le mandó que esté siempre precavida» (366)<sup>317</sup>, no turbada por la bella apariencia. El peligro, según Adán, es interior y por tanto «La tentación, mejor es evitarla» (367)<sup>318</sup>, no buscarla, lo que es un imposible, ya que precisamente evitándola con mayor intensidad la encontramos. La Razón, entonces, atenta; «no fuera que turbada / Por una bella apariencia de bien / Juzgara en falso y desorientara / La voluntad para que ésta hiciera / Lo que Dios ha prohibido expresamente» (366)<sup>319</sup>. En Adán no hay desconfianza, dice, sino *tierno amor*. Pero «tu estancia / Conmigo, si no es libre, más te ausenta» (367)<sup>320</sup>. La Razón de Adán se encuentra en la fuerza de Eva y la Fuerza de Eva se encuentra en la razón de Adán. Él la contempla cómo confiada, soberbia y frágil se aleja, siendo consciente del desencuentro, advertido de Satán y su presencia, de la distancia y su vacío, para no volverla a ver «O devolverte toda despojada / De inocencia, de fe y felicidad» (368)<sup>321</sup>.

La perfección de Dios reflejada en su creación se resuelve en su libertad y su movimiento dirigida por la Razón que construye la forma y el recorrido de la unidad, la plenitud del encuentro, en el permanente conflicto basado en la posibilidad de otra

---

<sup>317</sup> «But God left free the Will, for what obeyes / Reason, is free, and Reason he made right / But bid her well beware» (IX, 351-353; 360).

<sup>318</sup> «Seek not temptation then, which to avoide / Were better» (IX, 364-365; 360).

<sup>319</sup> «Least by some faire appeering good surpris'd / She dictate false, and missinforme the Will / To do what God expressly hath forbid» (IX, 354-356; 360).

<sup>320</sup> «for thy stay, not free, absents thee more» (IX, 372; 360).

<sup>321</sup> «or send thee back / Despoild of Innocence, of Faith, of Bliss» (IX, 410-411; 361).

creación reflejo de otra perfección, sólo presencia que se manifiesta absoluta, en su recorrido y forma, encuentro que se distancia y ausenta, que se destruye en su plenitud, en su plenitud perdida, acabada, dirigida por la nada, a la nada, en el vacío.

La serpiente «lo que más desea / Es encontrar a Eva separada» (369)<sup>322</sup>, aunque «no tiene / Esperanza de lograr fácilmente / aquello que muy rara vez sucede» (Ibídem)<sup>323</sup>, posibilidad que al fin se da. Satán siente por su naturaleza placer en destruir todo lo que deleita pero le es negado: la dulce inocencia de Eva. Su inagotable tormento se expresa destruyendo todos los placeres «excepto el placer de destruir» (371)<sup>324</sup>. «Un mayor odio, de amor disfrazado» (Ibídem)<sup>325</sup> es la máscara con la que atraerá por medio de la distracción y la apariencia, la Belleza del Mal, a Eva. «Bruñido el cuello, de un verde dorado, / Se erguía en medio de las espirales, / Que en la hierba flotaban abundantes. / Agradable era su forma, hermosa» (372)<sup>326</sup>. La realidad del Paraíso se muestra en todas sus posibilidades, siendo el desequilibrio una de ellas. Los movimientos de la serpiente atraen hacia sí y confunden la percepción de Eva, al ser ella, como todo lo que le rodea, la inagotable belleza de la vida. Este otro encuentro es ya de por sí un desencuentro, pues la percepción seducida no alcanza la plenitud, sino la confusión que

---

<sup>322</sup> «but wish'd his hap might find / *Eve* separate» (la cursiva es del texto) (IX, 421-422; 361).

<sup>323</sup> «he wish'd, but not with hope / Of what so seldom chanc'd» (IX, 422-423; 361-362). Apréciase en los versos de Milton en ésta y la nota anterior el significativo efecto que produce el sonido de la aliteración en *wish'd*, fusionando el deseo –wish–, el susurro o murmullo, que veíamos también antes en la nota 111, con el fonema /sh/, y el seseo bífido de la serpiente. Esta seducción es también la del poeta maldito, como Baudelaire, pero para despertarnos en la plenitud del viaje y no en el vacío del Paraíso.

<sup>324</sup> «but all pleasure to destroy» (IX, 477; 363).

<sup>325</sup> «Hate stronger, under shew of Love well feign'd» (IX, 492; 363).

<sup>326</sup> «With burnisht Neck of verdant Gold, erect / Amidst his circling Spires, that on the grass / Floted redundant: pleasing was his shape, / And lovely» (IX, 501-504; 363).

con delicada astucia distrae para atraerla sin más, perdida en un reflejo inalcanzable que parece poseído y por el que, sin embargo, ha sido poseída en la silenciosa e imperceptible, oculta en la plenitud, presencia del vacío. «Movíase y con la tortuosa cola / Formaba muchos graciosos anillos / Ante Eva para atraer su atención» (373)<sup>327</sup>. Este juego encierra su propia naturaleza desde su forma, cuando, antes de ser elegida por Satán, aún estaba «Dormida, enroscada en un laberinto / De anillos, con la cabeza en el centro» (360)<sup>328</sup>, como si hubiese sido concebida, materia que moldea todas las formas, como la huella del Infierno o del Cielo.

La seducción por medio de la astucia y el juego del movimiento sin dirección precisa, sólo movimiento detenido, estático, como el espejo del lago o río acumulado, captan de nuevo la atención de Eva. En apariencia nada es diferente a todo lo demás salvo la intención que esconde, el Infierno que se oculta insaciable en la Plenitud, insaciable de Plenitud, en la desesperación y el aburrimiento. «Su muda y dócil expresión, al fin, / Atraen hacia sí los ojos de Eva; / (...) Inició así su astuta tentación» (373)<sup>329</sup>, que por la lisonja seduce y se muestra con claridad, tal cual es, para «que me acerque a ti de esta manera / Y te contemple yo sola, *insaciada*» (la cursiva es nuestra)

---

<sup>327</sup> «So varied hee, and of his tortuous Traine / Curld many a wanton wreath in sight of *Eve*, / To lure her Eye» (la cursiva es del texto) (IX, 516-518; 364). Consideramos importante en el texto original el vínculo simbólico entre Eva y el ojo –Eve-Eye–, como visión afectiva y abismal, y por tanto metafísica.

<sup>328</sup> «him fast sleeping soon he found / In Labyrinth of many a round self-rowld, / His head the midst» (IX, 182-184; 356). Esta imagen sugiere la polis que se encierra o encierra en su polis, según nuestra hemenéutica polis-intemperie, estático-extático, intensificación-intensidad, a partir de la obra de Bolaño.

<sup>329</sup> «His gentle dumb expression turn'd at length / The Eye of *Eve* to mark his play» (la cursiva es del texto) (IX, 527-528; 364). Apreciamos aquí el mismo juego simbólico que en la nota 134, sólo que esta vez enfocado en el reflejo satánico, que es el vacío del abismo, no su plenitud, como es en Eva, o en sí el vacío de la caída, en lo cual se resolverá la verdadera seducción por parte de Satán.

(Ibídem)<sup>330</sup>. La tentación consistirá en elevarla a diosa mediante la adoración y la desvalorización de la unidad, es decir, hacerla única escindiendo, o sea, hacer de la unidad, dualidad, como en su visión, que marca el espacio de la posibilidad de ser dios, la duda de ser dios, del vacío que es plenitud, pues «Entre bestias (...) / Que distinguir no pueden la mitad / De tu belleza, excepto un hombre ¿quién / Te ve? ¿Y qué significa uno solo?» (374)<sup>331</sup>. Transmitido el deseo de poder comienza en Eva, con el asombro inicial, la confusión sutil en la apariencia de la posibilidad que incita suavemente a la curiosidad de saber más, un leve cosquilleo que suscita placer y arde en otro deseo que pide y exige más, insaciable.

La Belleza que propicia la plenitud del encuentro retorna a la soledad en la que Adán no se encontraba, receptor de todo no recibido en su medida por nada ni nadie. Eva, alabada y elevada por su belleza, se fija en la bestia que se dirige a ella con inteligencia, aumentando cada vez más su curiosidad por el enigma de ver a un ser erguido entre la razón y la barbarie. La solución es indicada con facilidad: el enigma ya estaba resuelto ante sus ojos que ven de otro modo el Árbol ofrecido por la serpiente, por su verbo, de la Ciencia; «todo lleno / De frutos de los más bellos colores» (375)<sup>332</sup>. Eva se encuentra sola y decide comer del fruto que le hará ser diosa para descubrirse humana siendo arrebatada su inocencia por Satán en su más cruda verdad, la realidad de hallarse en la Tierra y no en el Paraíso. «El hambre y la sed, ambas poderosas / Inductoras, se aliaron al olor / De una fruta que era tan tentadora, / Y me precipitaron vivamente» (Ibídem)<sup>333</sup>. Estas son las palabras que recibe Eva de la serpiente que horada con la

---

<sup>330</sup> «Displeas'd that I approach thee thus, and gaze / Insatiate, I thus single» (IX, 535-536; 364).

<sup>331</sup> «but here / In this enclosure wild, these Beasts among, / Beholders rude, and shallow to discern / Half what in thee is fair, one man except, / Who sees thee? (and what is one?)» (IX, 542-546; 364).

<sup>332</sup> «Loaden with fruit of fairest colour mixt» (IX, 577; 365).

<sup>333</sup> «hunger and thirst at once, / Powerful perswaders, quick'nd at the scent / Of that alluring fruit, / urg'd me so keene» (IX, 586-588; 365). Aquí apreciamos de nuevo con fuerza las primeras

tentativa de abrir los ojos y abandonar la inocencia que no les pertenece como plenitud, aunque sí como frontera. El conflicto entre los ángeles está en ellos interiorizado, ya que surgen de él como humanos cuyo conflicto define su naturaleza siendo Cielo y siendo Infierno. Los ángeles son plenitud plena de Dios quebrada por la irrupción, desde ellos, del vacío, originando espacios y movimiento, esto es, tiempo. Eva descubre el tiempo de la batalla y el drama; Satán ha hablado.

Para hallar el árbol entre tanta variedad y abundancia, «Emperatriz, la ruta es breve y fácil» (377)<sup>334</sup>, le dice la serpiente siempre idolatrando con la apariencia de sus anillos que hacen que lo intrincado parezca recto, «ágil en su senda hacia el mal» (Ibídem)<sup>335</sup>. Comer del fruto para conseguir más poder y perfección seduce a Eva que ve probada la saciedad en la serpiente que ha adquirido la capacidad divina de la razón. Esta saciedad es en sí insaciable, ya que en ella se busca saciar una insatisfacción o un deseo siempre mayor y desmedido. La serpiente sentencia su engaño contándole la verdad, pues... «Él sabe que el día / Que comáis de este fruto, vuestros ojos, / Que parecen claros / Y están turbios, / Se abrirán y despejarán del todo, / Y seréis como dioses, conociendo /

---

líneas de la *Metafísica* de Aristóteles. La intensificación del deseo a saber se armoniza con la intensidad del amor a las sensaciones. Satán en Eva incita a desear las sensaciones, con lo cual intensifica la intensificación, y en esa intensificación nos precipita y subordina al deseo, como insaciable en su insaciabilidad *ad infinitum*, que es el estado metafísico de Satán. Como todo es plenitud, su caída es nuestra revelación como el ser fronterizo. El Paraíso era intemperie. Y éste será el duro y hermoso final del poema de Milton, que veremos más adelante.

<sup>334</sup> «Empress, the way is readie, and not long» (IX, 626; 366).

<sup>335</sup> «Hee leading swiftly rowld / In tangles, and made intricate seem strait, / To mischief swift» (IX, 631-633; 366-367).

Igual que ellos lo mismo el mal que el bien» (379-380)<sup>336</sup>.

Y así es, como dioses en el conocimiento sólo para perder la inocencia, el placer de Satán de su pérdida, y revelarse frontera: abandonar la armonía con Adán y caer en la desproporción de otro orden todavía por hacer a cada paso, con cada acto, acción, gesto y voz, perdida, sola, como en su primer despertar y luego en sus sueños, a expensas de una voz que la guíe a la plenitud del encuentro, que le dé su ser, su oportunidad de ser absoluta, de ser diosa, en su impulso y en su deseo, belleza que recibida crea belleza y busca la palabra que la sitúe en su verdadero esplendor, en su merecido y ansiado lugar, no en la distancia del segundo orden, alejada de sí misma y desubicada, sino en el primer orden por el que fue creada debido a una queja, en la soledad de una queja, la necesidad del otro igual que mantenga y consolide el estado pleno, si bien frágil, de la segunda oportunidad del Cielo que a Eva no llega, surgida de la parte divina de la tierra para ser Tierra en su inmensidad, no en su apartada selección reflejo de otra plenitud, confusa en su deseo, duda; y envuelta en «el eco / De aquellas palabras persuasivas, / Para ella llenas de razón y verdad» (381)<sup>337</sup>, convencida de querer poseerlo todo, de querer serlo todo, sin tener en cuenta «el bien perdido / Y el mal ganado» (393)<sup>338</sup>, coge la manzana que sacia el conocimiento, que contiene el vacío, y muerde «Y marchitas las rosas se desprenden» (386)<sup>339</sup>.

Vuelve a encontrarse con Adán transformada. Ya sin refugio y habiendo obtenido el vacío su reclamada recepción, la soledad de ambos crea de nuevo la imposibilidad de

---

<sup>336</sup> «he knows that in the day / Ye Eate thereof, your Eyes that seem so cleere, / Yet are but dim, shall perfetly be then / Op'nd and cleerd, and ye shall be as Gods, / Knowing both Good and Evil as they know» (IX, 705-709; 368).

<sup>337</sup> «and in her ears the sound / Yet rung of his perswasive words, impregn'd / With Reason, to her seeming, and with Truth» (IX, 736-738; 369).

<sup>338</sup> «Good lost, and Evil got» (IX, 1072; 377).

<sup>339</sup> «Down drop'd, and all the faded Roses shed» (IX, 893; 373).

la distancia y la necesidad de ser uno, juntos Adán y Eva, pues <El dolor de tu pérdida jamás / se alejaría de mi corazón;<sup>340</sup> / (...) Para sobrevivir desamparado / Vagando por estos bosques salvajes» (387)<sup>341</sup>. El vacío se ha adueñado también de Adán aun estando todavía en la parte del Paraíso que se revela como un señuelo de la Plenitud perdida. La unidad de la Plenitud se proyecta en la unidad de la Frontera que deja ubicado el Infierno para redimir el Empíreo. Tanto la Plenitud como el Vacío son contemplados desde la Frontera donde las apariencias y las presencias se muestran abiertamente ante los ojos que observan entre el laberinto y el viaje que se desprenden del misterio. De la búsqueda se obtendrán la orientación y los sentidos que, por una parte, tracen la salvación de ser Plenitud, el momento, el instante de ser Empíreo nuevamente, o, por el contrario, perder el límite y en el exceso ser plenos o no ser nada, dioses en el acto sin búsqueda ni trayectoria, o sí, fatalmente definida en el trazo hueco del vacío, que permanece como otro dibujo o como otro abismo en la plenitud de la Frontera.

Adán muerde también la manzana. Arrastrado por un propósito irremediable marca el cambio que descubre la realidad de su origen. Su perspectiva es distinta y en su visión se erige la culpa, pues cobra sentido pleno el daño irreparable de la pérdida, de su recuerdo y de su olvido. «Lloró unas tristes gotas al cumplirse / El mortal pecado original» (390)<sup>342</sup>. Después de la embriaguez, la culpa, puesto que la embriaguez es plenitud aparente porque tiene su tiempo. La inocencia se ha disipado y permanece el malestar. Ahora ven y conciben el mal en ellos. Antes, del deseo obtenían satisfacción, plenitud de ser uno, de estar unidos; ahora el deseo es insaciable, perdidos en la lujuria, distanciados sin poder reconocerse, sin poder encontrarse, salvo en el gesto que se impone, el acto que exige supremacía, el poder frustrado de una plenitud que a la fuerza se obtiene en el mismo instante en que se pierde ahogado, difuso, pletórico en el vacío: «Cuán abiertos tienen ambos los ojos / Y lo obscuras que ambos tienen las almas; / La

---

<sup>340</sup> «yet loss of thee / Would never from my heart» (IX, 912-913; 373).

<sup>341</sup> «To live again in these wilde Woods forlorn» (IX, 910; 373).

<sup>342</sup> «som sad drops / Wept at compleating of the mortal Sin / Original» (IX, 1002-1004; 375).

inocencia, que cual velo los había / Protegido de conocer el mal, / Se había desvanecido (...)/ Dejándoles desnudos y frente a la culpable vergüenza; él se cubrió, / Pero su ropa aún más le descubría» (392)<sup>343</sup>.

El pudor intenta cubrir el vacío evidenciando más el saberse intemperie en su conflicto, de conocerse Mal en su necesidad de encontrarse pleno, de volver a ser Plenitud. El gesto desesperado libera el tormento de los espacios que se distancian como el Padre y el Hijo bajo la atenta mirada de Satán y el desconcierto divino de descubrir la muerte en su creación provocada por sí misma y para sí misma como la posibilidad necesaria que la hace libre y absoluta en su acto y en su elección, es decir, Plenitud. Dios concibe y sigue creando ante la presencia del Vacío que hace de la Plenitud Frontera como en Caín y Abel, que siendo los primeros hijos de Eva, Adán en su segundo despertar, se encuentra en ellos ya inoculado el mal que son también por naturaleza, entre el silencio del conflicto y la elección que les define. Dice Dios a Caín: «¿Por qué andas cabizbajo? Si obraras bien, llevarías bien alta la cabeza; pero si obras mal, *el pecado acecha a tu puerta y te acosa*, aunque tú puedes dominarlo» (la cursiva es nuestra) (Gn 4, 6-7; 37). O bien puede el pecado dominarle a él, relegado a un segundo plano, despreciado según su interpretación y percepción del favor de Dios a Abel, al no haber sido recibida su ofrenda como esperaba, como merecía, olvidado de sí mismo, en sí mismo perdido en la Frontera, en la fuerza y la desproporción de su acto, que le convierte en un forajido, apartado como a su hermano que se aleja y se distancia, precipitado en su caída, en su deriva hacia el vacío, descubierto en el mal, en el reflejo de su acción, disperso huye al Este del Edén. Y luego vendrá el diluvio y Noé «al ver el Señor que crecía en la tierra la maldad del hombre y que todos sus proyectos tendían siempre al mal», por lo que «se arrepintió de haber creado al hombre» y sentenció: «borraré de la superficie de la tierra a los hombres que he creado» (Gn 6, 5-7; 39), salvo a uno que

---

<sup>343</sup> «Soon found thir Eyes how op'nd, and thir minds / How dark'nd; innocence, that as a veile / Had shadow'd them from knowing ill, was gon, / Just confidence, and native righteousness, / And honour from about them, naked left / To guiltie shame hee cover'd, but his Robe / Uncover'd more» (IX, 1053-1059; 377).



guardará *de dos en dos* la parte de creación que volverá a llenar el vacío de plenitud en el constante e imparable conflicto que se va creando, definiendo y formando en su movimiento fronterizo, por el que Dios aprende de su creación y adquiere el conocimiento del mal en su verdadera magnitud: impasible a su expulsión, imposible su desaparición: «No maldeciré más la tierra por causa del hombre, porque los proyectos del hombre son perversos desde su juventud (...). »Mientras dure la tierra habrá sementera y cosecha, frío y calor, verano e invierno, día y noche» (Gn 8, 21-22; 40), y olvido. La palabra de Jesús recuerda en la Tierra el orden del que procede la creación y al que debe orientarse para salvar su plenitud ante la inevitable tendencia al vacío, con igual firmeza y mesura como en su acción empleara en la gran batalla del Primer Drama. Su verbo, con la fuerza que tuviera el rayo que arrastró a los caídos al abismo, se extiende por la intemperie creando diversas formas de fe como el milagro, imposibilidad posible en la Frontera como el vacío en la plenitud de Dios, que intenten detener o hacer pleno el tiempo, que el movimiento de una búsqueda talla. Su sacrificio, como una Plenitud que no pertenece a la Frontera, marca el tiempo, para que no haya olvido, perdidos, al fin, en la quietud del vacío.

La Tierra es la Frontera donde la creación es movimiento que crea plenitud con el vacío, formas que reflejan sendas realidades que cristalizan y se modelan en la tensión y la colisión del conflicto, en el que Bien y Mal se articulan en el trazo que realizan revelando el abismo que alberga el vacío, o la plenitud que redime restaurando el Empíreo. Dios concede a la Tierra su condición fronteriza y de este modo el espacio, el lugar que le corresponde al Mal. Adán y Eva son expulsados del Paraíso no como Satán del Cielo, sino como seres humanos que no nacieron en el Empíreo, abandonando por su propio pie el sueño de Otro, el Paraíso oculto y amurallado, para salir a la realidad que les esperaba en la Tierra, expuestos a la intemperie, siendo intemperie en su oportunidad de crear y destruir, de ser Bien y de ser Mal, en el movimiento que les guía al encuentro o a la distancia, a la Plenitud o al Vacío, y juntos, contemplando el espacio que cambia como la apariencia ante unos ojos, «Cogidos de la mano (...) / Emprenden su solitario

camino» (508)<sup>344</sup>.

Ir cogidos de la mano es la construcción edificante y existencial del ser fronterizo como borde del abismo en el abismo. En la unidad de Adán y Eva hay una separación. Esta relación monadológica, el *solitario camino*, pues la mónada es la soledad absoluta, siendo en sí misma, en su interior, el todo, busca sentirse plenitud en la frontera siendo la frontera. La pareja paradisíaca en cada uno de nosotros se escinde o es escindida en el viaje o periplo infinito de sentirse en esa escisión plenitud fronteriza, la plenitud del ser fronterizo.

A modo de conclusión debemos decir que Satán es el vacío intensificado o la intensificación del vacío. La intensificación, como impulso vital, se hace en Satán vacua en su mismo impulso o es en Satán, como Satán, un impulso vacuo, que no por ello menos impulso, o algo menos. De hecho, si el vacío infinito es la plenitud de Dios, el universo es la presencia del vacío en esa plenitud, haciéndola plena, pero que en su presencia o acción irrumpe como ese rasguño que genera en esa plenitud infinita el universo en expansión. La expansión no sería entonces expansión tal cual, pues sufre la total presión de la plenitud, una presión que no es tal, pues sencillamente es plenitud – sería pues una presión abierta, hacia lo abierto como lo abierto al contrario que nuestra presión cerrada que aprisiona–, sino que la expansión del universo sería su constante creación y por tanto su constante transformación como vacío en la plenitud, en la plenitud como rasguño. Habría entonces tantos rasguños, en el rasguño, como posibilidades de rasguño pudiesen haber, como un asterisco que se multiplicase infinitamente en su finitud o desde su finitud o por su finitud.

La realidad, nuestra realidad, se domina desde el vacío que representa Carlos Wieder o desde la plenitud que representa Arturo Belano. Ésta es la diferencia en la intemperie metafísica de que el mismo barco navegue para hundirse, o mejor, para ser

---

<sup>344</sup> «They hand in hand with wandring steps and slow, / Through *Eden* took thir solitarie way» (la cursiva es del texto) (XII, 648-649; 448).

hundido –no otra cosa es el vacío en su plenitud–, o para seguir navegando, lo cual es plenamente o sencillamente el afecto.

La mística del mal absorbe a su vacío la realidad, esto es: aniquila. La mística es absorbida por el vacío a su plenitud, esto es: creación en sí, que es el creándose, el crear del siendo. Éste es el siendo humilde del amor. El otro es el siendo soberbio de su amor.

En el mal, siendo el mal, sentimos creando o aniquilando; la diferencia estriba en que la intensificación halle en su intensificación su intensidad o que, por el contrario, la intensificación en su intensificación se intensifique o por sí misma y para sí misma, o porque no halle o no sepa hallar su intensidad o la intensidad que lo reciba.

Adán es la intensificación en busca de intensidad. Cuando esa intensificación es recibida, halla en su intensificación la intensidad. En su intensificación, Adán no ve a Eva, porque piensa ver en Eva cuando en realidad, en su realidad únicamente ve a Dios. Si Eva es canalizada por Satán en su mismo ser, Dios obnubila la razón de Adán en su mismo saber o querer saber o desear saber, pensando que en ese saber de Dios hallará su intensidad ansiada, cuando lo que produce en su impulso, en la bondad volitiva de su pulsión, es más intensificación y por tanto estar más ofuscado en su ser Dios o encandilado en el fulgor de contemplar el mundo desde las estrellas y concebirlo como Paraíso y no como la Frontera que es.

En el *Paraíso perdido* de Milton la conversación de Adán es constantemente con Dios. Los Arcángeles sacian su ansia de saber insaciable, pero saciada de plenitud, de *amor al saber*, no de vacío. Sin embargo, ese amor al saber, en el ser fronterizo es otro exceso, semejante o especular en la frontera, al deseo de las sensaciones insuflado por Satán a Eva.

Morder la manzana implica dar un paso hacia atrás, pues al contemplar la caída de Eva se contempla como la caída que es y que era pero que no veía ni sentía, por verse y sentirse en Dios. Y la verdad es que Dios era también esa caída que no veía por estar ciego en Dios sólo como plenitud. Morder la manzana es sentir el infinito dolor de Dios, y sólo en ese dolor y mediante ese dolor hablar con Dios y verlo y sentir su plenitud, que

es la plenitud, o, en el caso de Adán y Eva, sentir y por tanto ser en la plenitud de la frontera.

Eva es la intensidad que necesita intensificarse. Eva halla su mal, que es su más ansiado bien, en Adán. En él, Eva se intensifica y realiza plenamente. En esta intensificación, como pura intensificación, se realiza intensamente, o como intensidad. Eva es imparable. Eva es el mundo como pura existencia o vida pura. Es por eso que en ella se produce la seducción de Satán. En el ser de Eva se halla en sí el malditismo, pero por ser en sí impulso vital en constante creación para crear el mundo incesantemente. El mundo no ha sido creado, que es la apariencia que brinda el Paraíso, sino que el mundo se está creando. Este creándose es Eva. Eva no sabe que es la frontera, sino que la frontera en Eva se revela siendo frontera, siendo fronteriza, y en su intensificación, morder la manzana, mostrar la intensidad, en el dolor, como manifestación de una verdad que no se ve, que se ignora y ni se sabe. Satán canaliza esa verdad porque Adán mira a Dios y piensa desde Él. Adán muerde la manzana sin saber, esto es desde el no saber, para verse como Eva, esto es como el ser fronterizo que son.

Cuando la pareja se atosiga como pareja se mira hacia fuera para coger oxígeno o dejar que entre el aire fresco que vuelva a encender, de las ascuas, la llama<sup>345</sup>. Adán, para Eva, así lo siente ella, se encuentra en un afuera que no le corresponde: es el afuera del ser. Eva a sí misma se ve como otro afuera, pues ante el ser ella se concibe y siente al reflejarse en el agua del río como intemperie. No ser Dios es ser intemperie, siendo la intemperie Dios. En el juego de palabras se trasluce un sentido, que es el que buscamos, como una *entreluz* o reflejo que a todos los sentidos da sentido, en su significante y su

---

<sup>345</sup> Para ejemplificar esta situación o estado tenemos la película del 66 de Ingmar Bergman, *Persona*.

Esta crisis continuada es la que vive el personaje principal, una actriz de teatro, interpretado por Liv Ullmann, consigo misma y con el personaje que hará de su enfermera, interpretado por Bibi Anderson. Además del vampirismo que caracteriza su relación en la casa de campo donde viven su particular *Beatus ille...* horaciano y *locus amoenus*, debemos atender los relatos de la enfermera sobre su relación marital.

significado. Adán ama a Eva pero se percibe en Dios por medio del Paraíso, cuando es en Evan por donde tendría que percibirse en Dios.

Amor y percepción de este modo que indicamos son una sola cosa. La percepción crea la realidad que aprecia o desprecia; así la percepción es plenitud o vacío en su realidad, que no en su percepción, que es siempre plena. El afuera del ser fronterizo es la intemperie. Éste es el afuera de la materia, pues el ser en la materia se evidencia como intemperie al igual que la materia en el ser se materializa como polis.

Morder la manzana es ratificar este hecho: el hecho de ser materia, esto es de ser el ser fronterizo en la plenitud siendo plenitud. La manzana es la puerta o ventana a esa intemperie donde se sufre ser intemperie. Desobedecer es salirse de eso que nos han dado para crear nosotros eso que somos y damos. Dar es quitar y quitar es dar en el sentido al que nos referimos. Nos intensificamos, pues, en busca de nuestra intensidad, que es la plenitud que ya éramos, como venimos argumentando hasta ahora. Damos para quitar y quitamos para dar. La obra de Bolaño se lee desde la intemperie, no desde la polis, pues desde la intemperie, sobre la polis, para ser polis, fue escrita. 2666 se percibe desde fuera, pues ya somos 2666. El artefacto nos saca perceptivamente de la polis. Bolaño nos brinda su obra para lanzarnos a la intemperie. Quitándonos la polis, nos la está dando. Esto es amor. Es por lo éticamente afectivo por lo que Bolaño es metafísico. La literatura es la dimensión metafísica de la escritura que en su ejercicio se rebela mostrando. La oralidad de la literatura cumple el mismo cometido, pues la escritura se plasma en la memoria para dejar rastro y presencia en el olvido.

El Paraíso es la realidad del ser pero la simulación de la realidad en el ser fronterizo. Es por medio del dolor por donde el ser fronterizo se despierta y se redime. Se sufre la muerte porque estamos vivos y en este sentido un placer continuado hasta, empacha y aburre<sup>346</sup>. Baudelaire hace uso del displacer para romper ese placer y de ese

---

<sup>346</sup> Para ejemplificar esta idea obsérvese la película *La grande abbuffata* (*La gran comilona* se tradujo al español) del 73 de Marco Ferreri.

modo despertar y volver a empezar el viaje. Como decíamos anteriormente, nuestros límites nos definen y potencian y no nos limitan. Eva evidencia esos límites mordiendo la manzana. Adán lo hace amando a Eva, pues sabe que Eva muerde la manzana porque lo ama a él. Eva se lanza al vacío y se sale del Paraíso por Adán. Adán asimismo muerde la manzana y realiza ese salto al vacío por Eva. El mal provoca y seduce, pero es el amor lo que todo lo contiene. El dolor recuerda el mordisco a la manzana que nos libera del Paraíso para ser finalmente lo que éramos: el ser fronterizo. El dolor nos libera de nosotros mismos en ese recuerdo de hacernos ver lo que no somos. El dolor nos saca de una realidad simulada para mostrarnos nuestra realidad. El sufrimiento de esta manera nos mantiene despiertos. El dolor nos hace volver a la manzana mordida que nos hace ver la intemperie que somos. La materia se intensifica para ser lo que es y no lo que pretendía ser, ya que es desde la materia desde donde se muestra el Paraíso y no al revés.

El mal es una torpeza que nos enseña en su sacudida o intensificación, o hunde en la torpeza, lo cual es un hundimiento infinito, como sucede al Fausto de Goethe. Sólo que el verdadero mal, el origen del mal que representa o es Satán, es el que se propone como verdadero bien, esto es como plenitud, lo cual termina siendo la más terrible torpeza. Eva es torpe, pues se deja seducir por Satán en el Paraíso. Pero esta seducción no es la de Satán sino la de Eva. Satán entonces, por medio de su seducción, despierta la seducción de Eva, que es fronteriza, no paradisiaca. El malditismo es conocimiento y el conocimiento es maldito. Pero Eva no quiere ser Dios, sino que Eva quiere ser como Dios porque ama a Adán y siente –intuye– que es el modo en que Adán podría apreciarla como lo que verdaderamente ella es para él. Y así es; morder la manzana es rebelarse uno contra lo que no se es para revelarse uno mismo en lo que se es. *Rebelarme* es *revelarte*; y esa es la seducción de Eva, no para ser Dios, sino para que siendo como Dios salirse del Paraíso y revelarse como intemperie, como la intemperie metafísica que Adán y Eva son en la frontera entre la plenitud del Cielo y la plenitud del Infierno, siendo todo la plenitud; pero, en la plenitud que es el ser, Eva y Adán son el ser fronterizo. Eva, ante Dios y Satán, es Eva; y es en ella y sólo en ella el modo en que Adán trascenderá, así como es en Adán y sólo en Adán por donde Eva trascenderá. Esta realidad trascendental lleva en sí misma la desobediencia y la culpa, el dolor y el sufrimiento, el malditismo y

la enfermedad, pues Adán y Eva únicamente trascenderán por sí mismos y entre ellos, para que así trascienda el mundo por ellos y mediante ellos. La frontera se realiza en sí misma y por sí misma como intemperie; y es sólo de este modo como surge la polis: la polis de la intemperie y no la intemperie de la polis. El mundo se muestra en el Paraíso mediante la acción de Eva, que en el Paraíso se siente como realidad simulada. Pero el Paraíso es en Eva realidad simulada porque Eva es la Frontera: Eva y Adán son el ser fronterizo. Eso no quiere decir que el Paraíso sea falso; lo que quiere decir es que en Eva hay una no correspondencia con el Paraíso, pues ella surge de Adán, para revelar a Adán su carne, su esencia, su ser frontera, mientras Adán, surgido del Paraíso, mira hacia las estrellas, pues de ahí proviene su ser, como el de Eva, pero no su ser fronterizo, pues él es el ser fronterizo, surgido del Cielo, pero por el Infierno, es decir debido al Infierno.

De ese desajuste o no correspondencia se crea una distancia que Adán desea salvar mediante el conocimiento, cuando lo que desconoce es su verdadero ser, que es el que Eva le enseña desobedeciendo y dotándole de una perspectiva visionaria. La poesía se genera o surge de la visión que provoca el salto al vacío, que es el estado extático del ser, y no de la creación del nombre que es el nombrar adánico. Adán nombra, pero es Eva quien dota de visión, de dimensión, al nombre. La perspectiva visionaria es la caída que nos muestra como caída, pero no como el vacío de la caída que es Satán. Por eso Satán es constante tentación y torpeza, él es la esencia del horror, pues pretende con su atracción y seducción hacer de la caída el vacío de la caída. Es una torpeza porque todo es plenitud y el vacío hace plena a la plenitud, que no Satán, que representa en sí ese vacío, sin serlo realmente, pero siéndolo; de ahí la torpeza. Por eso nosotros, los caídos, trascendemos siendo caída, esto es en nuestra intensificación. Somos el mal, nacemos en y como el mal, y es en el mal donde o como trascendemos. En el mal, siendo el mal, es decir, en la intensificación, siendo intensificación, hallamos nuestra intensidad. Nuestro mayor grado de intensidad, nuestra plenitud como ser fronterizo, se halla en el dolor, el sufrimiento y la enfermedad, como un instante, un instante eterno, que nos revela como éxtasis, esto es en el estado extático de la existencia, que es el existir.

La división entre hombre y mujer es la generada por Satán en el Empíreo, pues la división y distancia que no era tal entre Dios y su Hijo es la que materializa Satán con su caída entre el Cielo y el Infierno. Adán y Eva son la materialización de una unidad o una distancia. La desobediencia se instaura como el origen de esa división que es sedición; lo cual arrastra en sí y consigo la culpa y la condena. Y sin embargo Dios es todo eso siendo Dios. Adán ante las parejas de especies animales en el Paraíso es una mostración del mundo y una revelación. Adán, en este sentido, ha sido creado a imagen y semejanza de Dios. Adán en el Paraíso es Dios; por eso nombra y con el nombre crea, evidencia, revela. Sólo que Adán no es Dios. La soledad de Adán solicita esa división, necesita a ese semejante opuesto, como el reflejo fiel de la creación. La soledad de Adán se manifiesta como tal, como tal soledad que a su vez se siente como intemperie, como vacío en la plenitud.

El Paraíso es creación para restituir la caída, lo que hace ser al Paraíso creación de la caída y ya no Empíreo. El Paraíso es plenitud en el vacío generado y evidenciado por Satán. Adán en el Paraíso, siendo la plenitud de Dios, se evidencia como la frontera y solicita una pareja semejante, como Adán es en Dios, pero en el Paraíso. De ahí que Eva evidencie en Adán lo que Adán evidencia en Dios; sólo que Dios se evidencia como plenitud y Eva como frontera. El reflejo aparente es también creación, se materializa, siendo aparente el mismo reflejo, pues todo es plenitud; de ahí que el reflejo sea creación, no por el reflejo, sino por la plenitud, pues el reflejo es reflejo, y, en la plenitud, creación, siendo todo plenitud, como sucede con los aparentes pero reales binomios Dios y el Hijo, Adán y Eva, bien y mal, realidad y ficción. Son reales por su plenitud, no por su aparente realidad. La aparente realidad crea la distancia que los separa y en la distancia el vacío de la frontera, como una nada establecida entre dos o más territorios para dar paradójicamente realidad a los componentes de la dicotomía, que no a la frontera, como plenitud que es el ser fronterizo.

Adán es pues la representación de la caída en la plenitud, siendo Satán la representación de la caída en el vacío. Satán es el vacío de la caída. Adán es la caída de



la plenitud. Adán es satánico pero en la plenitud de la caída, no en su vacío<sup>347</sup>. Satán es el vacío, siendo vacío. Es el vacío lo que hace plena la plenitud; Satán sólo representa el vacío en la vacuidad de esa representación; de ahí su torpeza. Adán es la plenitud, siendo frontera. Adán y Eva son la frontera y como frontera la intemperie. En la intemperie se evidencia su ser fronterizo.

La división de Dios con el Hijo es apariencia en el Empíreo mientras que la división de Adán con Eva es real en el Paraíso, siendo la división de Adán y Eva aparente ante Dios y la división de Dios con el Hijo real ante Satán. Lo aparente se corporeiza como real, cuando lo que se muestra como real es aparente. Adán ama a Eva y ama también a Dios. A Dios lo amaba de hecho primero, lo que hace que a Eva la amase en segundo lugar, sin ser así, pero siéndolo, cuando Eva no es secundaria sino principal. Donde no hay orden el orden aparece, se desordena, se reordena. En Dios no hay orden sino que en Dios el orden aparece. Las apariencias están vivas como vivo está Dios. Dios es la vida. Dios es vida. De ahí que las apariencias sean también vida, no como Dios sino como apariencia. Ya la apariencia es en sí intensificación, para ser, sin ser intensificación. La apariencia por el hecho de ser apariencia se confunde para ser apariencia y dejar de ser Dios. La apariencia que no se confunde es Jesucristo, porque ya es en sí apariencia con respecto a Dios. Jesucristo es una clara apariencia y por eso ante Dios y el Empíreo Jesucristo es real, es el Hijo de Dios. La apariencia que no se ve confusa a sí misma como tal, por ser en sí verdadera apariencia en el Empíreo, apariencia por tanto en sí y para sí misma, es Satán. Satán ve en Jesús esa apariencia que él es por así verlo, y genera el Infierno. Esta relación se desarrolla a lo largo del poema de Milton *El Paraíso recobrado*.

---

<sup>347</sup> Éste es el malditismo en la poesía y de la poesía que representa la tríada formada y formulada por Rimbaud, Baudelaire y Lautréamont. La tríada satánica ahonda en Satán, no para ser Satán, sino para trascenderlo. La estética del poeta se fundamenta en su ética afectiva, no en su estética. Rimbaud, Baudelaire y Latréamont con su visión del mal aportan plenitud, no vacío. En su caída al vacío la poesía hiere la plenitud indicándola.

El reflejo de Eva en el río es soberbia incosciente, una bella desmesura, una *hybris* humilde, pues en la humildad reside el amor, que es una revelación terrible y maldita. La plenitud del Infierno es también Dios, no como Dios sino como Infierno. De ahí el infinito vacío de Satán sin que en verdad sea tal vacío. Es por eso y no por otra cosa que es infinito. Satán es Dios sin serlo. La plenitud del Infierno, que el Infierno sea, es Dios, no Satán. El Infierno se genera por la caída de Satán; pero esa caída hace pleno a Dios en sí misma, en sí misma en Satán es vacío. Narciso cae al agua y se ahoga en su reflejo enamorado. Eva en su reflejo se revela, salvada por la voz de Adán, y surge en la plenitud del Paraíso la tensión de la frontera. Por eso revelar es rebelar, esencia de la poesía que constantemente como tal se muestra, o dicho de otro modo, aparece como mundo en nuestra realidad diaria.

La soberbia de Eva es reveladora, pues se trata de una intensificación que se revela como intensidad: la intensidad fronteriza del Paraíso. La intensificación intensificada era por tanto ese Paraíso que no les correspondía, puesto que ellos, Adán y Eva, en ese Paraíso, es decir en el Paraíso como restitución del Empíreo y no como frontera del Infierno, son asimismo intensificación intensificada y no la intensidad de esa intensificación.

La intensidad de Eva en el Paraíso es sin embargo intensificación, es el mal, pues en el Paraíso no es necesaria aunque sí en Eva. Eva no es el Paraíso sino que es Eva, y ella es el mundo, como una totalidad en sí sin ser la totalidad; de ahí que la soberbia, la *hybris*, la intensificación sean en sí reveladoras o torpes. La torpeza es el Infierno infinito. Eva necesita a Adán y sabe que Adán necesita a Eva. Pero de él también sabe que esa devoción a Dios, que le dota de plena visión, le dota asimismo de ceguera fronteriza. En esa ceguera, que es su ceguera, ve la plenitud pero no la frontera que son y, como frontera, la totalidad y plenitud que Eva es para él. La ruptura, para que eso se realice como una totalidad, la totalidad que es y no la que pretende ser, se consigue saliéndose del amurallado Paraíso, del que serán expulsados, lanzados, como caída que eran: ese arrojados heideggeriano.

El Paraíso es en este sentido como una polis que, mostrándose todo a Eva y Adán, no les permitía ver –recordemos que Eva se ve a sí misma en el reflejo del río del Paraíso, que no en sí en el Paraíso como Paraíso–; este no ver quiere decir verse a sí mismos, verse en sí. Verse en sí es ser en la intemperie. En la intemperie Eva y Adán son y se ven a sí mismos. A sí mismos se ven en la intemperie como intemperie. Estar en la intemperie es ser en la intemperie y ser intemperie. Ser y estar son pues el siendo. En la intemperie son la plenitud de la frontera, como Dios es la plenitud y Satán el Vacío, esto es el siendo en sí. Ese salto revelador del siendo es en sí la rebeldía, esto es la poesía. La búsqueda, que es siempre una aventura, conlleva la torpeza, la desobediencia, la culpa y por ende la melancolía, la tristeza... pues uno se sale, se desencaja y es atraído por eso que era antes, un instante antes, en la máxima intensidad del instante, y ya no es. Así el orgasmo en la carne, así el éxtasis en el espíritu, siendo carne y espíritu uno en ese salto del ser que nada es y lo es todo, pues somos plenamente en ese instante el continuo salto al vacío del siendo que buscamos amargamente en la estela laberíntica de nuestro siendo, que estructura extáticamente nuestro ser y, lo que es más nuestro, el ser siendo, hace inasible, inefable e infinito. En el laberinto somos estáticos, que es la muerte en el siendo, siendo. En la estela tendemos al estatismo, en el siendo somos extáticos. En la estela tendemos al vacío en la ansiada búsqueda del siendo, esto es de ser. El suicidio es el laberinto de ese vacío en la estela, que no en el siendo. El vacío en el siendo es el éxtasis, la plenitud del ser, la poesía. El sol luminoso nos lleva al sol negro. La intemperie nos hace ver con los ojos negros la luz cegadora o invisible de nuestra polis.

Eva está fuera de las reglas. Adán está en las reglas. Por eso puede verse a Eva como deshonesto; pero es que Eva hace todo lo que esté en su mano, que es inmensa, como inmensa es la intemperie, para conseguir lo que ella quiere y siente que es lo correcto. Y es aquí donde situamos la frontera, ya que salirse de la regla para ser la regla es el mal a la misma vez que es el bien; pues, en ese hacer se hallan al mismo tiempo Dios y Satán. De ahí que nuestros actos, que son los del ser fronterizo, creen y aniquilen.

Eva, ahí donde se equivoca, también acierta.

El ser fronterizo es la plenitud de Dios en el vacío de Satán. Por eso pensamos primero el vacío; sentimos más, por sentirlo primero, el mal. La plenitud, que es aún más, que es el todo, queda siempre de fondo. De ahí que nuestro ir hacia delante deba ser un ir hacia atrás.

Eva se encuentra un paso por detrás de Adán; de ahí que sea su complemento esencial, el complemento que lo completa. Desde ese paso por detrás de Adán ve Eva el mundo de modo distinto a como lo ve Adán de frente y adelantándose; por eso, por muy importante que sea o se haga Adán, si no sabe dar perspectiva y afectivamente ese paso hacia atrás, nunca llegará a Eva.

Los dos, Eva y Adán, son intensificación; pero Eva intensificada desde un paso atrás de Adán. Morder la manzana hace que Adán dé ese paso hacia atrás, dándolo en ese mismo instante Eva hacia adelante. Éste es por tanto el gran encuentro que dota de unicidad a Eva y Adán, pero tanto uno como el otro están dando su paso desde la intensificación, intensificándose, no desde la intensidad. De ahí el pecado original pero también el origen del despertar, pues tanto Adán como Eva eran ya el ser fronterizo.

Adán se refugia en Eva y Eva se realiza en Adán. Eva se encuentra un paso hacia atrás, y, cuando se intensifica, un paso hacia delante con respecto a Adán; por eso Eva sufre a y por Adán y Adán teme a y por Eva.

Eva es la expresión de Adán. Lo que íntimamente, esencialmente es Adán, Eva lo expresa y manifiesta como realidad, pues lo hace desde su propia carne, que es su alma: la voz de Adán. Adán se materializa en Eva escribiendo en ella: escribiéndola. Eva evidencia lo que es Adán. Adán en Eva, por Eva, se revela.

El amor de Adán a Eva y de Eva a Adán está fundamentado en Dios, no en Eva ni en Adán. De ahí que el verdadero amor se dé en el salto al vacío, esto es en el éxtasis del amor. Adán nunca llega a Eva ni Eva a Adán si no es en el vacío del amor, que es su plenitud. En su afuera se halla su adentro.

Adán es líneas simples de la Razón y su lógica. Adán conoce. Eva es un terreno afectivo inabarcable. Por eso se pierde tras su primer despertar en su propio reflejo, cuando se mira en las aguas del río o laguna formada por la fuente de manantial (*Paraíso perdido*, 197-198). En ella no se hunde porque escucha la voz de un ángel y luego la de Adán, con la cual entra en razón o despierta por segunda vez (198-199). Eva sabe porque intuye o presiente. Su saber es la visión interior de lo afectivo, que es lo metafísico. Eva necesita de Adán para estructurarse y realizarse. Eva por sí sola se desparrama en su imagen y dispersa: se hace abismal o se deshace en abismo. Frente al río, no como Adán frente a Dios, Eva se derrite. Es en esta tendencia cuando el susurro de Satán en su oído entra y se cuela dentro de ella, para estructurarla y se realice en la caída como caída. Adán necesita de Eva para dar dimensión a sus líneas simples. Adán muerde la manzana para no perderse sin su dimensión en su propia caída dentro del Paraíso, ya que Eva es su verdadera dimensión, en el error, el dolor y la desesperación, y tras el mordisco despierta no como la plenitud sino como la frontera. Siendo frontera es el modo de ser su plenitud. Eva y Adán son el ser fronterizo.

**6.- LA FRONTERA Y EL MAL EN 2666: LA MANO COMO ACONTECIMIENTO HISTÓRICO. ALEJO CARPENTIER SEGÚN CRISTÓBAL COLÓN O EL SER EN SU TRASCENDER.**

Wittgenstein se pregunta obsesivamente en sus últimos papeles, publicados en una edición póstuma con el título *Sobre la certeza*, si esto que miro frente a mí es mi mano. La pregunta no es una obviedad, si se piensa, tampoco sólo una obsesión, que no tiene por qué serla, sino que es sobre todo una necesidad, porque, aunque yo le dé a esa afirmación carácter de verdad, nunca tendré la absoluta certeza de comprobar que, eso que digo que es verdad así afirmado, lo sea. A esa afirmación le doy un carácter empírico, y por ello me reafirmo en su veracidad, pues veo mi mano, la toco, la oigo, la saboreo y huelo, pero... cómo afirmar del mismo modo y con la misma seguridad que eso que veo, toco, oigo, saboreo y huelo es realmente eso: mi mano, la mano con la que escribo o tecleo estas líneas.

Hablamos de la historia y de cómo se cuenta la historia, el acontecimiento que se produce y que debe ser contado. Se habla de la historia como una narración basada en hechos, es decir fundamentada en materiales reales que prueben eso que digo. Y sin embargo es evidente que eso que digo tiene que ser contado, y en ese contar el material real deja de serlo para ser mi narración de esa realidad, esto es, el modo en que ordeno y expongo en mi relato los acontecimientos. Así obtenemos textos tan dispares y polémicos como *El laberinto español* de Gerald Brenan, *El diccionario biográfico español* de la RAH o *Soldados de Salamina* de Javier Cercas.

Se dice entonces que hay que contar o recontar la violencia, por ejemplo cuando hablamos del escritor Roberto Bolaño<sup>348</sup>, como si la violencia fuese solamente un tema, un suceso o un hecho o fenómeno a ser observado, cuando el mismo hecho del contar es violencia. En este sentido decimos y afirmamos que la Literatura es en sí violencia, como

---

<sup>348</sup> Así es como se nos presenta la compilación de estudios sobre la obra de Bolaño, coordinado por Felipe A. Ríos Baeza, *Roberto Bolaño: Ruptura y Violencia en la literatura finisecular*.

violento es el mismo hecho o acto del contar, por el cual se produce en sí mismo una transformación. Y es que en esa transformación el escritor debe trabajar y esforzarse para hallar en ella la honestidad o la manipulación, puesto que es en la mentira donde hallamos la verdad o nuestra verdad. La violencia del acontecimiento es también la violencia de tener que contar ese acontecimiento. «La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles» (1), comienza el poema homérico de la *Ilíada*. ¿Cómo contar entonces la Segunda Guerra Mundial? El hecho que no se cuenta se olvida. El hecho, como acontecimiento histórico, se recuerda de tal o cual modo según se nos cuente lo acaecido. La historia la cuentan los vencedores; pero también la cuentan los perdedores. Con la Segunda Guerra Mundial todos perdimos. Contamos con los testimonios de Primo Levi y Viktor Frankl, la poesía de Paul Celan... De los textos que intentan abarcar lo ocurrido entre 1939 y 1945 nos quedamos con un texto fronterizo como es *Eichmann en Jerusalén* de Hannah Arendt<sup>349</sup>.

La violencia no desaparece, sino que se justifica, maquilla, esconde o sencillamente se manifiesta. La violencia es un acto o acción sin comedimiento, esto es un acto que se realiza sin refrenarse, sin prudencia ni mesura, al dejarse llevar por la pasión. Ésta sería una primera acepción del diccionario de Manuel Seco. Una cuarta reza «[acción] que supone una agresión física o moral» (4544). Esta acepción estaría más acorde con la definición que de violencia hace Antonio Campillo, la cual Campillo vincula a la crueldad, concretamente a la crueldad moral al ser éste el rasgo definitorio de la violencia humana, a diferencia de la que nos ofrece o experimentamos de la naturaleza o el mundo animal. La violencia tiene que ver por consiguiente con la *hybris* griega, la desmesura o soberbia que no sólo se impone con nuestros actos, sino que inevitablemente se evidencia o expresa en sí misma y por sí misma. Esta *hybris*, como sabiamente argumenta Montaigne, no se da únicamente en un marco visible, como es el de la guerra o el control de Estado, pues más bien se cría y despliega en un marco invisible, como es el de la cobardía, que, según Montaigne, es la madre de la crueldad;

---

<sup>349</sup> El epígrafe que encabeza esta obra es una estrofa de Bertolt Brecht, que dice: <<¡Oh, Alemania! / Quien solo oiga los discursos / que de ti nos llegan, se reirá. / Pero quien vea lo que haces, / echará mano al cuchillo>>.

un razonamiento moderno que podemos relacionar perfectamente con un pensamiento como el de Hannah Arendt. «¿Qué es lo que hace a los tiranos tan sanguinarios? [se pregunta Montaigne]. El cuidado de su seguridad y el que su cobarde corazón no les proporcione otro medio de asegurarse más que el exterminio de aquellos que pueden atacarles» (Libro II, 452). Dice más adelante en el mismo ensayo que «los tiranos, para hacer la dos cosas a un mismo tiempo, matar y hacer sentir su cólera, emplearon toda su inteligencia para hallar el medio de retrasar la muerte» (454). Y concluye: «todo cuanto está más allá de la simple muerte, pareceme pura crueldad» (Ibídem). En esta definición entraría tanto la tortura como la bondad administrativa de un Adolf Eichmann.

En un comparativismo crítico propio de la inteligencia de Montaigne, y del pensamiento de Levi-Strauss, el cual apreciamos en general en sus *Ensayos*, como por ejemplo en el titulado “De los caníbales” (Libro I, 263), podemos leer en aquel otro que versó “De la crueldad”, a partir de la diferencia que establece entre muerto y agonizante, que «no me escandalizan tanto los salvajes por asar y comer los cuerpos de los difuntos, como aquellos que atormentan y persiguen a los vivos. Ni siquiera las ejecuciones de la justicia, por razonables que sean, puedo ver con la mirada firme» (Libro II, 124), como ocurre al príncipe Myshkin al inicio de la novela de Dostoyevski *El Idiota*.

La perspectiva que se tiene del mundo es cambiante, aunque no nos demos cuenta. Cuando salimos de nuestro mundo y entramos en otro mundo distinto, volvemos a nuestro mundo anterior con una mirada profundamente crítica de éste. Esto es lo exótico que trae consigo el periplo. En lo exótico la mirada se renueva y se vuelve por ello profundamente crítica, esencialmente irónica. Nuestra mirada ya no encaja y para hacerlo debe transformar el mundo de modo que la nueva perspectiva y la anterior se correspondan. Así lo demuestra la tesis de Nieves Soriano sobre el viaje al que son impulsados los intelectuales y artistas franceses del siglo XIX. En este sentido, *Madame Bovary* es una bomba de relojería para la sociedad del momento. Esta obra de Flaubert es un clásico porque no se queda en su tiempo, sino que, desde su tiempo, trasciende todos los tiempos hasta nuestros días. Lo que la literatura muestra y evidencia es de una terrible violencia para el lector, la época y el propio escritor. Así sucede también con las



obras de Pérez Galdós, verbigracia *La de Bringas y Fortunata y Jacinta*, o *La Regenta* de Clarín. Asimismo, en una obra superficialmente comedida como *Pepita Jiménez* de Valera, quien lee en las cartas del seminarista Luis de Vargas a su tío entre líneas puede sentir y captar en su corrección moral y lingüística la tensión violenta de una pasión imposible de refrenar, que a su modo, y en su modo, es cruel.

*Ante la ley*, como en Kafka, ante la *Utopía*, como en Tomás Moro, la literatura expresa esa violencia atávica y ancestral, que no es ni atávica ni ancestral, sino actual, de nuestro ahora, de nuestro ser ahora mismo que escribo y usted lee o escucha. En esa violencia en la que nos sentimos y somos la literatura se expresa, se evidencia, y, lo que se oculta, se presencia morbosa o espiritualmente.

En la literatura la violencia trasciende, mientras que en nuestra realidad, la realidad que vivimos, la violencia produce un profundo desasosiego. Tras el furor de la carne, el vacío del alma: un vacío inasible e inabarcable que se destila en melancolía. La literatura en ese vacío acompaña, pues lo expresa o evoca. La palabra, su sonido y grafía, su ritmo y melodía, llega a lo más íntimo de nosotros mismos, para que, en ese vacío, en ese dolor inexpressable que todo lo abarca, y que todo es, por el hecho de llegar la palabra ahí, nos sintamos plenos, y, lo que nos destruye, se transforme en amor; el desconsuelo, en afecto.

Dice Vicente Cervera con Borges que «escribir no es sino el olvido de lo ya escrito» (2014: 10). Y, seguidamente, que «la hermenéutica textual es el recuerdo de lo olvidado» (Ibídem). La primera afirmación, en su sentido poético, en la misma poesía, nos abre al abismo, pues en ella el escribir es ya olvidar. En ese olvido se está dando por tanto el máximo recuerdo, esto es el más incandescente recordar. En el olvidar u olvidarse acaece la plenitud de la memoria, que es el escribir en su más amplia significación, a saber, la del vivir, ya que existencial y espiritualmente escribir y vivir son lo mismo. La segunda afirmación, atendiendo a esta idea, parece la sombra de la primera; pero la sombra que a la primera afirmación ensombrece, pues, en la primera frase, la oscuridad del olvido es la luz máxima, puesto que se trata de la luz de la que surge el recordar en el mismo o en la mismidad del olvidar. La crítica literaria ante este escribir, que es en su

grado máximo la literatura, se nos presenta o se presenta a sí misma como una desmemoriada. La crítica literaria frente a la literatura o con la literatura trata entonces de imponerse como memoria, pues recuerda lo que la otra olvida, o recuerda donde la otra se olvida. Qué recuerda y cómo lo recuerda, lo que recuerda en su hermenéutica, la crítica literaria sería la pregunta.

Para Miguel Espinosa, «la Historia comienza cuando un día sucede a otro día, es decir, cuando el hombre se revela como animal de memoria» (23). Sigue más adelante aclarando que, «lo que nosotros entendemos por Historia no es un hecho de quietud, donde se yuxtaponen formas y presencias, animal y materia, sino una verdadera Expresión del Mundo» (24). Antes había dicho que, «allí donde surge la Historia, empieza el acontecer, y aparece la posibilidad de realizar lo indeterminado» (23). Por tanto,

«el animal no ve individuos aislados, pues considera a los demás como parte de su extensión (...) la mosca está implícita en la araña (...) En el hombre, sin embargo, vivir y morir resultan acontecimientos objetivos, porque su conciencia es capaz de distinguir individuos y poner claros espacios entre las cosas, diferenciando el sujeto del paisaje o medio ambiente. Tal acaece porque el animal no tiene historia, y el hombre, sí (...) nuestra naturaleza viene a ser típicamente histórica» (24).

La memoria, que es en la estela del estallido del ser en el siendo, provoca en la continuidad existencial la distancia, y por ende el espacio, el espacio de ese tiempo en el ser, que es por tanto en nosotros, en nuestro ser, el vacío. Caemos pues en la conciencia del distinguir y el distinguirnos. Ese *horror vacui* nos organiza, jerarquiza y aniquila, pues en ese distinguir se constituyen las relaciones de poder, caldo de cultivo de la infinita tipología de la violencia. Buscamos por consiguiente la conciencia que nos reconecte a esa continuidad existencial, no obstante siendo historia, esto es, hallar en la historia la conciencia que nos religue al olvido que es el máximo vivir y nuestra verdadera poesía. La diferencia entre el niño y el adulto en este sentido es la asimilación de esa conciencia indefectible de la distancia y el vacío, la cual te libera y aniquila. ¿Qué recordamos? ¿De qué modo recordamos y cómo contamos eso que recordamos?

Concluye Espinosa diciendo que «puede resultar que la Historia sea el único y más grande acontecimiento de la Creación, superior, incluso, al suceso de la vida, pues ha llenado de plena indeterminación el vacío del tiempo. Sin esta posibilidad de fecundar los siglos con la semilla de la contingencia, el primer día del Mundo se habría alargado monótona y eternamente, como se alarga para la piedra y la amiba» (25). Éste es el vacío, pues, que hace plena a la plenitud en la plenitud del ser que es el acontecer, esto es que el ser acontezca.

Con la violencia nos comunicamos o nos comunicamos violentamente, con el fin de que el mensaje llegue o el mensaje se formule como es debido. Si no, parece que no es importante. La sangre es convincente, la retórica persuade, etcétera. El espectáculo se genera así y así cualquier cosa es o parece importante, digna de atención. El impacto nos despierta la curiosidad y en ello nos regodeamos de una u otra manera, dependiendo de los ojos con los que miremos. La literatura da dimensión a ese impacto. Los medios de comunicación, la política, la economía viven por medio de ese impacto: o lo buscan o lo provocan. Ésta es la dialéctica, la guerra o la guerra sucia. No somos inocentes y por tanto, como dice Bataille, la literatura tampoco lo es, pues la violencia nos descubre como de hecho también lo hace la literatura. La literatura no sólo nos quita la máscara, sino que sobre todo nos ofrece el sentido y la dimensión de ese quitar, arrancar, descubrir, dejar caer... La tragedia griega nos reconcilia con esa violencia y purifica, como defiende Nietzsche. El cristianismo nos salva de esa violencia a la vez que nos condena con esa violencia. La diferencia estriba en la distancia que hay entre la aceptación y la hipocresía ante esa violencia. Sade es quien paradójicamente nos despierta como debíamos despertar del sueño ilustrado de la modernidad. El siglo XIX se revoluciona violentamente. El siglo XX ha demostrado de lo que es capaz la civilización y el sueño civilizador. El siglo XXI anda perdido en su laberinto democrático y en su sueño tecnológico. Con la violencia controlamos, con la violencia dominamos, con la violencia nos liberamos.

La literatura y la violencia no son dos realidades distintas sino que por el contrario son una y la misma realidad, o, dicho de otro modo, la literatura y la violencia no se

limitan a ser dos fenómenos distintos, sino que ambos fenómenos confluyen en una misma realidad: la escritura. La literatura es en sí violencia, prorrumpe violentamente, se muestra con violencia. Ese impacto violento propio de la literatura es también la belleza o su belleza, como apreciamos en los versos de Garcilaso de la Vega o don Luis de Góngora. El romanticismo distinguirá entre lo bello y lo sublime, siendo ambas categorías propias de un trastocar para crear vida o existencia mediante sus distintas formas, como nos enseña la naturaleza que observamos.

La literatura no sólo cuenta o relata la violencia, sino que es además lo que mejor puede expresar esa violencia, ya que el mismo acto de contar, recordar, crear una ficción, con la ficción expresar una verdad o representar una realidad es violento. Reducir o eliminar la violencia es más violento que la violencia en sí. La literatura abarca la violencia y su eliminación o intento de reprimirla y lo muestra. En ese impacto del percatarnos o darnos cuenta, en ese daño violento y cruel que la literatura nos provoca, nos sentimos llenos en el vacío y no llenos de vacío. Mientras la satisfacción de un acto violento en nuestro día a día, es decir en esa realidad en que nos simulamos como reales, nos abandona, el vacío que la literatura llena permanece y nos acompaña, porque, aquello que exigimos violentamente o violentamente necesitamos y sentimos, la literatura enseña y señala como infame y absurdo con su amarga ironía. Dice Lady Macbeth en la escena II del acto III: «Es preferible la paz de nuestras víctimas al falso goce que procede del crimen» (495). Seguidamente dice Macbeth: «Mi alma es un nido de sierpes» (Ibídem). La literatura grita y suelta la carcajada en el mismo lamento, que es un modo de la risa, el humor y la expresión de la sombra que somos. Esto quiere decir que aquello que vemos con nuestros ojos y nuestra luz es realmente la sombra de lo que verdaderamente se está dando en cada uno de nuestros momento vitales. Para pasar de nuestra sombra a la luz, y para que esa luz que no vemos ilumine nuestras sombras, necesitamos de la literatura, como ocurre con los artefactos de la poesía de Nicanor Parra, con la novela *el Doktor Faustus* de Thomas Mann o con los trovadores del siglo XIII, como nos cuenta con sus *Estancias* Giorgio Agamben.

El poeta es un impertinente. En su impertinencia, siguiendo las tesis de Jean Cohen, crea poesía. Dice Cohen «que las cosas no son poéticas sino en potencia y que es al lenguaje al que le corresponde el convertir dicha potencia en acto» (38). La transformación que el lenguaje produce es la de llevarnos a esa cosa en potencia y hacernos juntamente cosa en acto, pues la poesía es en acto todas las posibilidades en potencia. La literatura es la que nos da la dimensión de esa constante metamorfosis que en el lenguaje y por el lenguaje se muestra. Este desplazamiento violento, en sí violencia, es la literatura, que ahonda en la nada para ofrecernos y regalarnos el todo. Baudelaire nos dice en su poema prólogo “Al lector” de *Las flores del mal*: «¡Mi semejante, – hipócrita lector, – hermano mío!» (79). En el poemario de 1952, *Amapola y Memoria*, de Paul Celan encontramos el poema “Fuga de la muerte”, que da comienzo con los versos: «Negra leche del alba la bebemos de tarde / la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche / bebemos y bebemos» (63). Al inicio del poema de José Hierro “Cantando en Yiddish”, del poemario *Cuadernos de Nueva York*, la voz poética confiesa afirmando que «He aprendido a no recordar» (43), para decir en la parte V y última del poema: «Me asfixiaría si ahora no cantase / el canto aquél» (49).

La palabra se expresa en su tensión fronteriza entre el significante y el significado. En esa tensión aparece el sentido o los sentidos de la palabra, que es palabra proferida, dicha, escrita. Es pues en esa tensión fronteriza por donde se desarrolla, amplía y expande, esto es se despliega la literatura en Roberto Bolaño. El libro de poemas *La Universidad Desconocida*, de edición póstuma y que intenta recoger sus poesías completas, es un buen ejemplo de lo que venimos defendiendo sobre la literatura y la violencia en su tensión fronteriza. En la primera parte de este libro, en el poemario “La novela-nieve”, nos topamos con un poema cuyo título es una mano dibujada, que posiblemente sea la mano de una mujer, o la mano de un desesperado quinqui, o seguramente sea la mano de Wittgenstein. Este poema dice: «La navaja en el cuello y la voz / del adolescente se quiebra / dámelo todo      dámelo todo / o te corto / y la luna se hincha / entre los pelos» (30). En esa luna se concentran la excitación, el sexo, la muerte y el abismo en el mismo instante. En esta misma primera parte *La Universidad Desconocida*, en otro poemario llamado “En la sala de lecturas del infierno”, nos

encontramos con otro poema en particular, que dice: «La violencia es como la poesía, no se corrige. / No puedes cambiar el viaje de una navaja / ni la imagen del atardecer imperfecto para siempre. / Entre estos árboles que he inventado / y que no son árboles / estoy yo» (88). En esa realidad inventada metafísicamente se siente el poeta, como la simulación en la que no se esconde, sino en la que se muestra. La violencia es el impulso que nos define como voluntad de poder. En la imposibilidad de cambiar lo acontecido tenemos la posibilidad de contar lo acaecido, sin ser menos violento el suceder que el relatar lo sucedido, como veremos en el concepto de variación en Alejo Carpentier. Bolaño concentra en la enfermedad el humor, el sexo y el mal, y en esa línea acaece su expresión literaria. Creamos variaciones de lo mismo, en el sentido que nos muestra Borges, porque las vivimos; y, si las vivimos, es porque se están dando. Continuando con Bolaño, es en la violencia donde se muestra el conocimiento, la verdad y el bien, que, respectivamente corresponderían con la intemperie, el abismo y el símbolo, como leemos en *Lds*, donde el conocimiento es la intemperie, en *Estrella distante* o *Amulento*, donde la verdad es el abismo, y en *2666*, donde el bien es el símbolo. ¿Qué es entonces 2666?

La violencia que es la literatura podríamos ubicarla por tanto en el tema, la trama, el estilo y la palabra. En *Don Quijote de la Mancha* asistimos a las emblemáticas escenas del niño apaleado (la Aventura de Andrés la encontramos en QI, IV y XXXI), del león (QII, XVII), de la Cueva de Montesinos (QII, XXII) y de Clavileño (QII, XLI), en las cuales nos topamos, y en ese impacto vivimos, respectivamente con la realidad frente a la ficción, la pura aventura y la fantasía como realidad. Volvemos a encontrarnos con ese impacto en Cortázar, asimilado como acto de lectura y en el mismísimo acto de lectura que realizamos como realidad en la ficción, o como ficción real, en los cuentos *Continuidad de los parques* y *Las babas del diablo*. La realidad se sobrepasa a sí misma en Juan Rulfo. En *Los pasos perdidos* de Carpentier la realidad sobrepasa al escritor, y es por ello que los lectores experimentamos un comportamiento vejatorio en el trato y despreciativo en el afecto hacia la mujer civilizada, una artista de la metrópolis llamada Mouche y su esposa Ruth, para poder fascinarse el escritor, y algún lector, de la mujer exótica, una aborigen del Orinoco de nombre Rosario. Otro tanto *mutatis mutandis*

hallamos con respecto a la civilización en el diario *Noa Noa* de Paul Gauguin. Hay pues en Carpentier una inocencia perturbadora, ya que a la civilización impone un tipo de barbarie, su tipo, es decir la barbarie que él percibe y concibe, hasta el punto de quedar difuso el propio título de esta novela del 53 y no saber ya más, ni el lector ni Carpentier ni el anónimo protagonista de Carpentier, si nos hallamos en los pasos perdidos o en los perdidos pasos, pues no nos reencontramos en nuestros pasos ya dados sino que más bien nos perdemos en ellos, o, dicho de otro modo, debemos percatarnos de si lo que realizamos en nuestra investigación o exploración es un viaje a lo exótico o un exótico viaje. Carpentier se tambalea entre uno y otro viaje, esto es entre lo desconocido conocido, que es siempre inquietante, y la fascinación por lo desconocido, que es siempre un desprecio a lo ya conocido.

Como comentábamos más arriba con Flaubert y Nieves Soriano, encerrado o limitado el artista o el intelectual en una estética que sea reflejo de un tipo de pensamiento o modo de vida, el viaje a lo exótico otorga a esa estética un trasfondo ético, con el que, al volver, hace que esa estética estancada trascienda. ¿Cómo? Destruyéndola en una nueva forma, estilo o pensamiento. La estética, desde su trasfondo ético, es esencialmente política, esto es violenta y revolucionaria; pero no para la polis o civilización, sino precisamente para la no polis o civilización que se impone como inamovible en la esencia de la polis o civilización creadora y creada.

La literatura no es pues complemento, adorno, escaparate, exhibición estilística o verbal. Acordémonos aquí del grado cero estructural y teórico de Roland Barthes, que reduce al mínimo el elemento decorativo de la literatura para aumentar al máximo su elemento expresivo desde el mismo texto y a partir del texto en sí. En cualquiera de los casos, la literatura nos brinda en su concepción más superficial el epicentro de un hipocentro: el «La cólera canta, oh diosa» que citábamos antes. Como decíamos, apoyándonos en Bataille, Barthes y Agamben, la literatura no es inocente. Leemos a Sade entre los siglos XVIII y XIX. Leemos a Kafka entre los siglos XIX y XX. Leemos a Bolaño entre los siglos XX y XXI.

Crear una ficción es violento, pues irrumpe en nuestra realidad. ¿De qué manera? Como ya hemos dicho, y ya dijo el profesor José López Martí, experto en Wittgenstein, destruyéndola. El escritor no destruye la literatura, como nos cuenta Bolaño pretende el escritor argentino Osvaldo Lamborghini (*Entre paréntesis*, 29), sino que es la literatura la que destruye nuestra realidad simulada para mostrar el mundo. La palabra tiene que violentar, como venimos diciendo, para realmente comunicar, llegar al receptor, transformarlo y trasladarlo a ese otro yo en el mundo, que no en su realidad, esto es movernos por dentro y hacernos reaccionar, edificarnos, en el sentido kierkegaardiano. La palabra tiene, por tanto, con su fuerza que salvar una distancia, que es la que tendemos a provocar entre nosotros mismos, con los otros y con lo otro. Revelar y rebelar van siempre juntos, nunca por separado. Un buen ejemplo de esto mismo lo tenemos en la figura de Sócrates. Una literatura de mero entretenimiento no es menos válida o violenta, si bien adormecida, azucarada y por ende adormecedora y endulzadora en esa mostración de la realidad. No es lo mismo la *Alicia* de Carrol que la de Disney, *La Historia interminable* de Ende que su versión cinematográfica o la película de *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* dirigida por Alfonso Cuarón que el libro de J. K. Rowling.

La literatura aparece en la misma violencia del sentir; de ahí la íntima evocación y la comunal proclama en la poesía de un mismo poeta como es Pablo Neruda, cuando leemos su *Residencia en la tierra* o su *Canto general*. En esta frecuencia del sentir, develado para nosotros como sentir violento, no nos olvidemos del poeta peruano César Vallejo, esto es los golpes, amargura e ironía que definen, caracterizan y perfilan su poesía.

La violencia no es literatura. La literatura es violencia. ¿Literatura violenta o violencia literaria? Ambas opciones son posibles dentro de la literatura como literatura. La literatura aparece o se genera violentamente y muestra la violencia en sí. Cuando leemos, el peso que se nos queda, mental y sentimental, el trastorno que nos produce y el peso profundo de tristeza, dolor y alegría que en nosotros permanece, es violento; esto quiere decir que la literatura nos violenta para transformarnos, como sucede con el mencionado poema de Hierro “Cantando en Yiddish” o el *De profundis* de Oscar Wilde.



La literatura no es violencia. La violencia es violencia. Lo que sucede es que la literatura se desarrolla, surge, aparece violentamente de una colisión de realidades, que el poeta o escritor trata de atrapar, apresar, expresar con su escritura, con su red, con su tejer, con su texto lanzado entre la memoria y el olvido, el amor y desprecio...

Para López Martí

«toda realidad es cambiante y convencional, y no se presenta nunca la ultimidad de las cosas; la realidad no muestra el ser, antes bien, lo simula; el ser, verdadera ultimidad de las cosas, no aparece como realidad, sino como destrucción de la realidad (...)

»Llamamos literatura, y, en general, arte, a una manifestación pura de significaciones y sentidos. En el arte literario, y en todo arte, pues, la realidad se muestra destruida, y lo ostensible [todo lo que describimos como percibido por los sentidos], superado (...)

»La literatura, en consecuencia, no representa ni figura el mundo, sino que lo explicita; en última instancia es el mundo mismo» (69).

Donde la realidad te brinda la opción de elegir, la literatura te la quita. López Martí vería la violencia en la literatura o de la literatura en esa no opción que es y que te da la literatura. Decimos y elegimos en nuestra realidad cotidiana lo que nos gusta y lo que no nos gusta, lo que nos interesa y lo que no nos interesa, lo que es bueno para nosotros y lo que es malo. Embebidos en la lectura, la literatura no nos da la opción porque la literatura es la opción; y esa no opción violenta interiormente e íntimamente al lector, porque la literatura no es un complemento de nuestra realidad simulada o de nuestra simulación de la realidad, sino que la literatura transforma esa realidad o esa simulación de la realidad, destruyéndola, modificándola, cambiándola. La literatura no es el espejo, sino que es el reflejo que nos refleja absolutamente o la imagen del espejo que nos muestra en nuestra totalidad como totalidad. En una tragedia de Shakespeare no somos Otelo o Yago o Desdémona o el Bufón o Casio, sino que somos en cambio y en todos los casos Otelo, Yago, Desdémona, el Bufón y Casio; somos Don Quijote, Sancho, Teresa, el Cura, Marcela, los Duques; somos Fiódor, Dmitri, Iván, Aliosha y Smerdiakov juntamente. La no opción de la literatura nos libera de nuestra opcional realidad

mostrándonos, y ese mostrarnos es el más violento impacto que recibimos de la literatura, una literatura que nos atrapa, porque nos dice, porque verdaderamente nos expresa, y, en el expresar, evoca, y evocándonos, expresándonos y diciéndonos nos lanza a la intemperie y en la intemperie nos reencontramos y religamos a nosotros mismos como una mismidad solitaria, no desolada, y absoluta.

La literatura es subversión pues subvierte la realidad y subvierte al lector. La subversión en cualquiera de los casos y en cualquiera de los modos es violenta y es violencia. Uno nunca termina de saber o quiere realmente saber quién cae cuando cae la noche. *La caída* de Camus es un eco que late en esa noche. No sabemos pues si la noche cae y, si cae, de dónde cae, hacia dónde cae, cómo cae, a quién cae, como así veíamos en el poema citado de Celan. De hecho toda la poesía de Paul Celan es un infinito ahondar en esa noche que ennegrece la leche que bebemos. Celan se tiró por un puente de París; por el hueco de las escaleras de su casa en Turín, Primo Levi. En la novela a la que nos referimos de Camus, el abogado Jean-Baptiste Clamence narra a su interlocutor, de un modo conversacional y entretenido al principio, de una manera desesperada y confesional al final, las historias que componen la obra, y que confluyen todas ellas en el hecho o la opción de evitar la noche de los días, porque en el fondo es un cobarde, no por falta de valor, ese no es el problema, sino por la cruel indiferencia de mirar a otro lado o de permitir que sencillamente el momento pase, sea éste un suceso anónimo o el acontecimiento definitorio de una época, diferencia que, en un momento dado, poco importa. En la violencia histórica, ¿qué hay de histórico, de natural y literario? Videla, Pinochet, Escobar; la novela de Paz Soldán *Palacio Quemado*; el último terremoto ocurrido en Haití, la novela de Carpentier *El reino de este mundo*. La violencia se manifiesta en sus modos casuales y causales que la literatura muestra expresando las formas de esa noche que nos absorbe, pierde y olvida.

Alejo Carpentier reacciona ante la hagiografía de Cristóbal Colón. Esta reacción es ya un acto violento en sí mismo tanto estético como ético. Carpentier no está de acuerdo con esta visión sustentada ya en el siglo XIX por los pontífices Pío Nono y León XIII, y potenciada posteriormente por los escritores Leon Bloy y Paul Claudel. Desde la

literatura y con la literatura, Alejo ahonda en la figura del descubridor genovés con el fin de hacerlo más humano, más carnal, y en este sentido ofrecernos una variación del personaje histórico, del mito, la metáfora y el símbolo; proyecto que llevará a cabo con maestría, más por su fondo ético que por su fin estético, en su última novela, que se llamó *El arpa y la sombra*.

Esta novela de Carpentier fue publicada por primera vez en 1979 y la dividió en tres partes, a saber, “El arpa”, “La mano” y “La sombra”. La primera es de índole histórica o natural, la segunda de carácter íntimo o existencial, y la tercera de signo textual y sobrenatural. El hecho de que esta última parte sea un compendio de fragmentos textuales que conforman el texto, y que la novela en sí se proponga como una variación, vemos en estos planteamientos y perspectiva literaria a un Borges asimilado por Carpentier, y no sólo su conocido gusto musical.

En la primera parte llamada “El arpa” encontramos a un Carpentier más suyo en su estilo barroco y su exquisitez histórica, tanto en el preciso y abundante léxico como en la espléndida construcción de la escena sobre los acontecimientos históricos que desea tratar. En esta primera sección asistimos a las tribulaciones del papa decimonónico Pío IX, con el que un narrador omnisciente abarcará en tercera persona el pensamiento y el devenir histórico de los siglos XVIII y XIX. Este narrador se centrará en el personaje protagonista de esta primera parte y la vida de éste, jugando constantemente con el estilo directo y el estilo indirecto libre, con el fin de ofrecer al lector una visión realista y humana de este pontífice en particular, completa y compleja del tema sobre la canonización de Colón, que intenta Carpentier, haciendo un uso inteligente y estratégico de aquel que quiso santificarlo, desajustar y desviar en otro sentido más cercano y creíble, y por ende más universal.

El tono de esta parte más histórico y erudito contrasta fuertemente con el tono íntimo y existencial que tomará la segunda parte, basada en los últimos papeles donde quedará registrada en primera persona la confesión de Colón. Éste es el tono de hecho de la cuarta carta que el Cristóbal Colón histórico escribió a los Reyes Católicos, y que se recoge como “El cuarto viaje”. Tenemos así un contrapunto, esquema tan del gusto

musical de nuestro autor, entre la primera y la segunda parte, ya en el tono, como hemos dicho, ya en la caracterización, tendente a la santidad, la inocencia y la pureza en la primera, vulgar, directa y procaz en la segunda. La tercera parte en esta tesitura sería una coda que abarcaría las partes precedentes, recordando las melodías características y definitorias, literariamente hablando, de las mismas. La mezcla de estilos y personas narrativas dota a la novela de una dimensión poliédrica, la cual despliega con múltiples matices el controvertido mapa de la figura de Cristóbal Colón. La violencia es el hilo conductor de toda la novela, pues son las convulsiones de Europa lo que todo lo mueve y la religión católica el intento de armonizar tanta divergencia política, ideológica y espiritual. La idea de Pío IX de canonizar a Cristóbal Colón es la estrategia que idea para unificar el pensamiento de las dos orillas. Carpentier por su parte continúa fortaleciendo así los vínculos entre Europa y América, y ahondando y distinguiendo entre lo que trajo la civilización y lo que ofrece la barbarie.

La novela, planteada como un tríptico, cierra con una tercera parte que titula “La sombra”. El tono predominante es de índole fantástico y dramático. En esta parte Alejo Carpentier nos ofrece su versión narrativa de la obra de teatro de Paul Claudel *El libro de Cristóbal Colón*, ejecutada a modo de citas y voces que pueblan la historia de la eternidad. En la obra de Claudel, que se llevó a escena sólo una vez, y fue en Berlín durante el año 1930, también hay un Colón I y un Colón II, representando un Colón real y su sombra, su proyección, como en *Borges y yo*. Colón pasa a ser el Invisible y, ante el Abogado del Diablo, se presenta en el Palacio de las Maravillas, que es San Pedro del Vaticano, que para él será el Palacio de Justicia, para asistir a su juicio intemporal sobre su canonización. Así comienza el Auto Sacramental, donde realidad, ficción, metaficción y meta realidad se confunden en una misma discusión, que en la batahola de alegatos se nos ofrecen e iluminan las mil y una caras de un mismo personaje, que, estando en todos los lugares, o llevado por unos y otros a todos esos lugares, acaba por no estar en ninguno: santo, tirano, visionario, embaucador, sabio, ignorante, almirante, crápula, virrey, proxeneta... Pero, ¿qué tendrá que decir de todo ello Cristóbal Colón? Después del teatro de sombras y el «juego de apariencias», metafísicamente Colón permanece como «el Hombre-condenado-a-ser-un-hombre-como-los-demás» (226). De este modo Carpentier

quiere de la mano de Heidegger bajar de los cielos la figura de Colón y, con Colón, a todos nosotros, esto es al resto de los seres humanos. Éste es un golpe de humildad a la soberbia de un dejar de sentirse hombre por el hecho de querer uno sentirse ser algo más. En ese algo más la figura se desvirtúa y deforma en otra idea, en otra figura, para otra forma. Lo divino controla mejor que lo humano. Carpentier con su variación de Colón desvaría esa segunda intención o sentir y reubica a Colón en su primera forma o en nuestra forma primera. En la soledad de Colón Carpentier se mira a sí mismo y en su decir se muestra, no por él, sino por su escritura y en su escribir. Componer es pues recomponer y en la composición nos recomponemos; de ahí el poder estético cuando entra en conjunción con el compromiso ético, el cual vivenciamos existencialmente, íntimamente y por tanto espiritualmente en la enfermedad, la desesperación y la angustia, como bien nos dice Kierkegaard y como Carpentier logra expresarse trasladándose, trasladándonos a los últimos días y las últimas horas de un abandonado y solitario Cristóbal Colón.

Es por ende en la segunda parte donde Alejo Carpentier logra ir más allá de sí mismo y convertir *El arpa y la sombra* en una magnífica novela. De hecho, es en esta parte donde Carpentier deja de ser Carpentier, para ser Colón. Las líneas de un escritor real, exhibidor y exhibicionista de un estilo, y las de un personaje, trasunto literario de las inquietudes y obsesiones de un escritor, de un sentir, o una época, se desdibujan a lo largo del relato hasta fundirse en un más allá inefable para Carpentier y para Colón, pero que la narración señala, ilumina fugazmente y expresa en el no saber ni de Colón ni de Carpentier. Aquí Carpentier se muestra finalmente como un escritor que vive la búsqueda del escribir sin tener que llegar a ninguna parte. No se pierde en sus pasos pues sus pasos finalmente lo encuentran a él en su desesperación, que es la desesperación de Colón. En esa voz existencial el ser trasciende como olvido, olvido que por la literatura recordamos, esto es pues como presencia del desaparecer.

El epígrafe de esta obra es una cita de La leyenda áurea que reza: <<En el arpa, cuando resuena, hay tres cosas: / el arte, la mano y la cuerda. / En el hombre: el cuerpo, el alma y la sombra>>. El epígrafe de la segunda parte proviene de Isaías, 23, 11, y dice:

<<Extendió su mano sobre el mar para transformar los reinos...>>. La mano es identificada como el alma, siendo ésta la verdadera impulsora y transformadora del viaje que se realiza o ejecuta, con decisión, valentía y firmeza, aunque su base, artes o instrumentos no sean ni decisivos ni valientes ni firmes. Tanto la primera como la segunda parte de la novela presentan y representan las zonas inestables del poder, las intrigas, traiciones y soplones, las cuales son precisamente por donde se teje ese poder imperante en el viejo mundo y ante el nuevo mundo. La santificación de Colón sería entonces otro intento de estabilizar o consolidar ese poder. De modo que la creación y mantenimiento de ese poder está basado en la violencia del hacer y del decir. «El mundo andaba revuelto» (24), nos anuncia el narrador de la primera parte para expresar el pensamiento y las preocupaciones de Pío IX. El Cisma de Occidente, la Revolución francesa, la francmasonería y los ilustrados, el liberalismo y la libertad de prensa son parte de las tribulaciones que acompañan de siempre al pontífice, sobre las cuales idea presentar a Colón como el unificador universal de tantas convulsiones políticas. La literatura aún todas estas convulsiones en una misma convulsión del decir, que en su propio decir se plasma, expresa y muestra. En ese decir contemplamos la historia desde fuera. La literatura nos saca de la historia al contar desde su dimensión la historia, esto es la historia desde la sombra y no desde su determinado acontecer de acciones y reacciones violentas.

Nos adentramos en la parte central de la novela *El arpa y la sombra* como lectores de un manuscrito encontrado, que son los papeles perdidos del diario de Colón. Estas últimas reflexiones serán llevadas a su extremo en la habitación de un burdel (69). La historia se escribe entonces de manera diferente al ser contada para sí mismo y no para un mundo exterior de reyes, nobles, curas, soldados y súbditos a los que convencer, como sí sucede con los diarios, cartas y testamento del Colón histórico. Así Colón nos hace confidentes de sus confesiones y Alejo, gracias a la literatura, confidente de sí mismo. Su estilo, el de Colón y el de Alejo, se libera y ahonda en el impacto del explorador que descubre cada uno de sus pasos como el escritor cada una de sus páginas. La escritura se desenvuelve procaz y con soltura, para contar lo sucedido y lo por suceder desde una perspectiva terrenal y fronteriza. El pasado y el futuro colisionan en el presente incierto

en que la aventura, para desmitificar el *non plus ultra*, debe dar comienzo. Lo exótico no cambia a Colón sino que es Christophoro, etimológicamente el portador de Cristo, quien cambia el exotismo, puesto que es la necesidad de Europa lo extraño transformador y no el Paraíso la oportunidad redentora que anhela el viajero. La codicia europea se encuentra en tierra virgen como una cadena de acontecimientos que no puede separar sus eslabones. <<Hablaré, pues. Lo diré todo>> (61).

Colón se expone en el desencanto, el desengaño, el realismo mágico (128 y ss.) y el realismo realista (125), para mostrarse y evidenciarse en el humano desencanto y desengaño de unas aspiraciones de poder que no se han dado, pero porque tampoco tenían por qué darse. «Entregarme en palabras y decir mucho más de lo que quisiera decir (...); los que, como yo, penetraron en el reino de los monstruos, rasgaron el velo de lo arcano, desafiaron furias de los elementos y furias de hombres, tienen hartos que decir» (58). La violencia de su relato y en su relato se manifiesta en el conocimiento (ampliar el saber con nuevas rutas, completar y recomponer los mapas del mundo), en los deseos (sueños emprendedores, sentimientos de grandeza (132), las necesidades (el hambre de poder y la hambruna, la fiebre del oro y de la carne (166 y ss.), en la visión del mundo (evangelizar con la palabra, llevar a cabo la utopía), en el texto –los textos– que escribe (argumentar, mentir, seducir, convencer a los Reyes Católicos, defenderse, denunciar las injusticias que ha sufrido<sup>350</sup>), en la palabra que existe (los que tienen el lenguaje –la Biblia, las Escrituras– tienen el control y bautizan con sus nombres donde ya había nombres) y en la que no existe (lo adánico (128), el soñar una palabra para una cosa, las palabras aborígenes que enseñan al explorador y a nosotros lo nuevo y desconocido), en el comercio (proyectos económicos de especias, oro y esclavos, progreso tecnológico, financiar guerras en Europa), en el viaje (el mismo surcar aguas desconocidas, el ir más allá, pisar la tierra virgen), y en la impenetrable soledad (no ser nadie, vivir para el olvido). La violencia se impone para dominar e irónicamente por ella somos dominados.

---

<sup>350</sup> En realidad este es el registro o fuerza retórica en las verdaderas cartas, diarios y testamento del Almirante, que se presentaban como informes para justificar la inversión realizada por Isabel la Católica.

La violencia en la literatura, por ser la literatura violencia, es liberada y por ello, en esa liberación, somos también nosotros liberados, al ser violencia en la amplia y visionaria dimensión de la literatura y ya no en la estrecha y condicionante dimensión de la violencia. Parece que la literatura hispanoamericana acoge especialmente la violencia, al presentarse América como territorio de salvajes, caníbales y monstruos, y funcionar como receptora, continuadora y amplificada de todos los males cultivados por largo tiempo en Europa. El continente americano no es pues una oportunidad regeneradora, sino el espacio degenerador de los sueños, que son las pesadillas del viejo mundo. El nuevo terreno físico descubierto no se corresponde con el viejo terreno espiritual predominante, tampoco lo espiritual imperante está preparado para el nuevo descubrimiento físico, y por tanto el nuevo espacio amplía y amplifica el impulso dominante y dominador de unas estructuras ya fijas o fijadas que deben ser mantenidas en su inmovilidad y no superadas en su movilidad. Es de este modo cómo estas estructuras, que son las estructuras de nuestra civilización, se muestran en la confesión de Colón, que es la de Carpentier, en la crueldad de su cobardía y no en su valiente creación. Donde unos quieren evangelizar al mito, Carpentier se esfuerza por desmitificar al santo.

Lo que la historia construye la literatura lo deconstruye. En ese movimiento contrario se genera una tensión violenta, y, en ella, surge la visión y el pensamiento crítico entre lo que nos cuentan y lo que contamos. La historia da un paso hacia adelante, un paso de progreso que establezca el poder reinante, y, en ese paso, la literatura da un paso hacia atrás, que, paradójicamente, es un verdadero ir hacia adelante, pues se trata en este caso de un verdadero abrir los ojos y no de un mirar hacia lo próximo, hacia lo siguiente que nos haga mejores, y, en ese mejorar, perder la perspectiva y condicionarnos por una corriente o línea discursiva. El relato de esta manera a contra corriente se abre y no se cierra, estrecha o reconstruye en esa construcción que marca la historia. Las historias pues frente a la historia. Y es en este punto donde Colón deja de ser la historia para ser su historia, que es la variación ofrecida por Carpentier. De este modo Colón se confiesa en la embriaguez de su escritura para contemplarse a sí mismo, y «... cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural



vocación de farsante (...) [y] Gran Inquisidor» (178). Su memoria es el espejo que le devuelve, como a Jean-Baptiste Clamence en *La caída* de Camus, una doble sonrisa o una sonrisa doble, que es la risa o mueca desde la que en su agonía se contempla, pues, ante los indios, como él los llama,

«Christophoros –un Christophoros que ni un solo versículo de los Evangelios citó al escribir sus cartas y relaciones– fue, en realidad, un Príncipe de Trastornos, Príncipe de Sangre, Príncipe de Lágrimas, Príncipe de Plagas –jinete del Apocalipsis. Y en lo que se refiere a mi conciencia, a la imagen que de mí se yergue ahora, como vista en espejo, al pie de esta cama, fui el Descubridor descubierto» (181).

«Fui el descubridor-descubierto, puesto en descubierto; y soy el Conquistador-conquistado pues empecé a existir para mí y para los demás el día en que llegué *allá*, y, desde entonces, son aquellas tierras las que me definen, esculpen mi figura, me paran en el aire que me circunda, me confieren, ante mí mismo, una talla épica que ya me niegan todos (...) canción de gesta borrada» (182).

Es en este tono confesional el modo en que entra por su íntima confesión en su tiempo extático, que es el que le hace salirse fuera de la historia para contemplar su historia. En la estructura de poder que lo sostenía, Colón se ve finalmente como intemperie, y, en esa visión, finalmente descubierto, más allá de su imagen, como imagen de una imagen. En esa separación metafísica la imagen real se hace irreal, y la que era irreal duele por su insoportable realidad, que es el mostrar de la literatura ante la historia que vivimos y en que vivimos, como una construcción que debía darnoslo todo y que sin embargo no lo quita todo. «Anduviste en un mundo que te jugó la cabeza cuando creíste tenerlo conquistado y que, en realidad, te arrojó de su ámbito, dejándote sin *acá* y sin *allá*. Nadador entre dos aguas, naufrago entre dos mundos, morirás hoy, o esta noche, o mañana» (184). Naufrago al fin, no quedan más secretos que el de su propio decir que en el decir se revela, como la mentira que miente para decir la verdad, ya que «puesto en el ineludible apremio de hablar, llegada la hora de la verdad, me pongo la máscara de quien quise ser y no fui: la máscara que habrá de hacerse una con la que me pondrá la muerte –última de las incontables que he llevado a lo largo de una existencia sin fecha de comienzo» (186). En cambio, dentro de la máscara...

«Extraviado me veo en el laberinto de lo que fui (...) terminaba un imperio y empezaba otro –cerrábase una época y empezaba otra nueva...

»... Y ya me busca la cara, el confesor, en las honduras de las almohadas resudadas por la fiebre, mirándome a los ojos. Se alza la cortina sobre el desenlace. Hora de la verdad, que es hora de recuento. Pero no habrá recuento. Sólo diré que, acerca de mí, *pueda quedar escrito en piedra de mármol*. De la boca me sale la voz de *otro* que a menudo me habita. Él sabrá lo que dice...» (187).

Volviendo a *Los pasos perdidos*, el narrador anónimo grita su vacío al inicio de la novela y nos introduce en su diario de a bordo para que recorramos con él los pasos que supuestamente tienen que paliar sus carencias. El héroe del relato se compara a un Sísifo condenado a subir la bola de la civilización y a un Ulises ansioso de emprender su viaje a la selva. Este héroe no parte sino que escapa de su condena, llevando por tanto consigo esa condena. Huye de su esposa Ruth con su amante Mouche, se desprende o desquita de su amante Mouche para agarrarse o refugiarse en su amada Rosario. Convierte así a Rosario en su *Beatrice*; pero su *Beatrice* en cambio sólo señala o incide en su vacío, no en su salvación<sup>351</sup>. De hecho ante Rosario se evidencian para sus ojos, los del protagonista, las limitaciones de su ser civilizado. La búsqueda de este personaje anónimo es un ahondar en su vacío, pues no aprende a amar, condenado por sus necesidades, que son insatisfacción y por tanto un incesante escapar de sí mismo. Le vuelve la inspiración, pero no puede expresarla. Necesita de la barbarie para inspirarse, revelarse existencial y espiritualmente, y también necesita de la civilización para plasmar, exponer y representar sus ideas. Retorna a la metrópolis y ya no le es permitido volver a aquello que había estado esperándolo. El protagonista se queda estancado en el dilema que le provoca la barbarie edénica y la civilización alienante. Lo curioso es que vuelve por los utensilios de la civilización que le hagan proseguir su trabajo creativo. Por otro lado la vida paradisíaca sigue su camino y Rosario se casa y queda encinta de otro.

---

<sup>351</sup> Detectamos aquí nuevamente ese síndrome de Beatriz que Vicente Cervera diagnostica y prueba abundantemente en la literatura hispanoamericana.

El viajero era un episodio más. El caso es que el protagonista no acaba de estar ni en un sitio ni en el otro, pues, como se quejaba al inicio de la novela, está vacío. Idealiza la vida selvática porque le hastía la urbe. Es en el rechazo y la queja donde el personaje principal pierde, nunca gana. Su referencia es Odiseo, pero su periplo es un bucle. El Génesis y la utopía son sueños que en él se desvanecen. La aventura lo excita y en su excitación se acrecienta su rechazo, sin ser por ello capaz el héroe de ningún tipo de reconciliación o cercanía con nada.

Carpentier toca por fin esa nada en la soledad que le otorga Colón, y, en su desesperación, su angustia, en la desolación del viaje que es la vida, el escritor barroco nos brinda unas notas de lucidez y ya no un itinerario mágico tan heroico y épico como lírico y fútil. Todo viaje iniciático es baladí, pues... ¿en qué debemos iniciarnos? ¿Es entonces la civilización un arma contra la barbarie y, en la misma línea, o sin poder salirnos de esa línea, la barbarie un arma contra la civilización? ¿Cuál es el verdadero viaje en *Los pasos perdidos*, la verdadera revolución en *El reino de este mundo*, el verdadero descubrimiento en *El arpa y la sombra*? ¿Cuál es el vacío que ronda a Carpentier? ¿Cuál es el rugido de la metrópolis? ¿Cuál el ulular de la selva?

La mano se alza para realizar los designios del hombre. Escribimos nuestro acontecer histórico con la pluma y la espada. Pero ¿es ésta, la mano que ejecuta, mi mano?<sup>352</sup> Buscamos el cambio de un orden ideal y ese orden o hegemonía nos aniquila. En la novela de Carpentier *El reino de este mundo*, publicada en 1949, cuenta la colonización francesa en las antillas, la esclavitud en las islas y el eco mágico en Haití de la Revolución francesa. El protagonista, Ti Noel, pasa de ser esclavo de los colonos a ser esclavo de los negros. Se instaura el reinado de Henri Christophe, antiguo cocinero de un conocido restaurante (el actual presidente vitalicio de Turkmenistán era el dentista del presidente anterior). El resultado de su gran labor como rey es el reflejo de un vacío.

---

<sup>352</sup> Pinochet, Videla, Escobar, Stalin, Hitler, Mao, Mussolini son sólo unos ejemplos a comentar como modelos totalitaristas, en cuya fuerza y control reside su ideal de libertad. La literatura y el cine están muy poblados de este tipo de figuras.

En el capítulo VI de la parte III de la novela, llamado “Última Ratio Regum”, el rey Henri Christophe se despierta un domingo con «la impresión de que sus rodillas, sus brazos, aún entumecidos, responderían a un gran esfuerzo de voluntad. (...) dejó caer sus pies al suelo, quedando, como quebrado de cintura, de media espalda sobre el lecho. Su lacayo Solimán lo ayudó a enderezarse. Entonces el rey pudo andar hasta la ventana con pasos medidos, como un gran autómatas» (109). El día anterior «cayó en la cama como un saco de cadenas» (107). La literatura no sólo muestra la violencia sino que es violencia en sí misma y violenta en su decir. La excelencia del primer rey haitiano es el horror. Pero el horror sólo es consecuencia del control en la isla. Con los colonos mantener el orden, restablecer su orden, se tradujo en el exterminio de los negros (60). La claridad de una mano abierta conlleva la sombra del dorso que no vemos, pero que sustenta esa palma que insiste en sostenernos, en protegernos, en ofrecérselo todo. Henri Christophe, el reformador, se esconde en la fortaleza que obligó a construir a su pueblo, como símbolo de su poder. La sombra de odio y muerte que deja tras de sí lo asedia. Los ahitianos buscan su libertad e incendian el palacio.

«El edificio entero había desaparecido en ese fuego frío, que se ahondaba en la noche, haciendo de cada pared una cisterna de hogueras encrespadas.

»Casi no se oyó el disparo, porque los tambores estaban ya demasiado cerca. La mano de Christoph soltó el arma, yendo a la sien abierta. Así, el cuerpo se levantó todavía, quedando como suspendido en el intento de un paso, antes de desplomarse, de cara adelante, con todas sus condecoraciones. Lo pajes aparecieron en el umbral de la sala. El rey moría, de bruces en su propia sangre» (115).

Este Christoph parece el reflejo o mueca amplificadas de eso que trajo consigo Christophoro. Será al final de la novela el turno de Ti Noel, vertebrador de todos los acontecimientos que se narran, y víctima de esa esperanza que nunca llega y que sin embargo exigimos, «pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. (...) el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo» (143), pero siendo de este mundo. La

hybris del ser humano se tambalea entre su soberbia y su humildad, su miedo condicionante y su amor incondicional. Después de todo lo vivido, Ti Noel «se sintió viejo de siglos incontables. Un cansancio cósmico, de planeta cargado de piedras, caía sobre sus hombros descarnados por tantos golpes, sudores y rebeldías. (...) había gastado su herencia y, a pesar de haber llegado a la última miseria, dejaba la misma herencia recibida. Era un cuerpo de carne transcurrida» (142).

En 1955 Juan Rulfo publica *Pedro Páramo*, novela en la que el lector es guiado hasta Comala, para dejarnos ahí y desde ahí observemos el mundo de voces que somos, aunque nos obcequemos en ser historia, evolución y progreso. Nos construimos como historia y nos inventamos la historia. La memoria es maleable en el olvido, como memoria. En el páramo levantamos fortalezas, ciudadelas, templos sustentados por sótanos, calabozos y fosas comunes. Pedro Páramo es el cacique, el jefe, el patrón, la fortaleza, la ciudadela y el templo; y sin embargo al final de sus días «se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras» (195).

El esquema simbólico o estructura literaria Henri Christophe-Solimán-Ti Noel que nos ofrece Carpentier trasciende en Juan Rulfo con la tríada Pedro Páramo-Damiana Cisneros-Abundio, en ese expresar o mostrar de la literatura la caída vital del ser y la caída inerte del tirano, como representación de la plenitud y el vacío que conforman la plenitud que metafísicamente todo es. Una estructura no copia a la otra; un esquema no supera al otro, sino que en la realidad que muestra uno y en la realidad que muestra el otro, siendo ambas realidades distintas y trascendentes en sí mismas, el uno, el de Rulfo, en el otro, el de Carpentier, hace que el otro en el uno trascienda, como la variación de la metáfora a la que alude Borges en su ensayo *La esfera de Pascal*.

El cuerpo es una construcción, una forma, un conglomerado mineral inerte cuando se cultiva en la distancia del vacío que imponemos para reinar, como hemos evidenciado con Henri Christophe y Pedro Páramo. Colón coloca la cruz y la palabra de los Reyes Católicos en el paraíso utópico del explorador condicionado a explotar en suelo

virgen la codicia y necesidad, la hybris, de Europa. Colón en su confesión trasciende al Colón tirano, y Carpentier en Colón se trasciende a sí mismo, quizá sin él saberlo, transformándose en su propio decir, al trascender con Cólón, en esta segunda parte de “La mano”, su decir. La literatura muestra la caída que somos y la historia, en su mismo erigirse o construirse como la Historia, en su misma pretensión histórica, cae, como cae el Imperio, como la figura histórica cae. Según dicen Colón murió en una casa de Valladolid solo y olvidado de todo el mundo.

Ya sólo queda seguir haciéndonos preguntas. Una pregunta nos lleva a otra pregunta. Una pregunta retórica es la que dicen no tiene contestación, porque, decimos nosotros, ella se atreve a contestar en su misma formulación lo incontestable. Una pregunta retórica afirma y se reafirma en eso que expresa preguntando. De modo que podríamos seguir preguntándonos a nosotros mismos: ¿por qué la literatura es violencia o violenta? ¿Por qué debe ser así? ¿Por qué debe violentar al lector, a la época y al escritor? Ante un Estado que nos provee de todo, ¿cuál es el lugar en que se sitúa o situamos a la literatura? ¿Por qué leemos literatura? Ubicando al lector o respecto al lector, ¿dónde ubicamos al crítico literario? Si vivimos en un Estado de bienestar, si tenemos centros comerciales y supermercados, ¿por qué seguimos necesitando de la literatura? ¿Por qué escribimos? ¿Por qué leemos? ¿Se puede leer al mismo tiempo Valle-Inclán, Julio Cortázar, Pérez Reverte y *El código da Vinci*? ¿Por qué? ¿De qué modo? ¿De qué manera podemos jugar con la literatura y dejar que ella juegue con nosotros? ¿Puede la literatura no ser violenta?

### **6.1- LA PRESALA A 2666.**

El mal absoluto sólo puede concebirse y ser contado desde el amor absoluto; no hay otro modo. Entre otras muchas cosas, Roberto Bolaño consiguió contar Wiedner y los crímenes de Santa Teresa, y con ello nos contó a nosotros mismos, contó nuestro relato, llegando a toda la humanidad, contando 2666, desde distintos puntos de vista: los de Cesárea Tinajero, Auxilio Lacouture y Arturo Belano, como un caleidoscopio alucinado

del amor verdadero. Basándonos en la novela de ciencia ficción de Hugo Gernsback *Ralph 124C 41+ (A Romance of the Year 2660)*<sup>353</sup>, el apellido del protagonista cifra en signos matemáticos las palabras en inglés *One to foresee for one another*, que significan o tienen el sentido de *One who looks into the future for you*. Este enigma es descifrado casualmente al final de la novela por Alice 212B 423, la amada de Ralph que por amor descubre el sentido del apellido numérico que también ella llevará cuando se casen. El apellido de Alice contiene asimismo su propio enigma, o mejor, su propia cifra. Y es que sólo de esta manera que nos brinda el amor hallamos nuestra libertad.

El testamento literario de Bolaño es un verdadero canto al amor, que es lo más difícil, el amor humilde que aprendemos de Aliosha y de Kierkegaard, pues Bolaño con su obra nos alerta, pero lo hace como el que nos alerta para cuidarnos, porque nos ama, esto es, para salvarnos. *Reinventar el amor* es reinventar 2660 en el sentido metafísico que venimos defendiendo, y transformarlo en el símbolo, o mejor, en la alegoría, como nos dice Benjamin, de 2666, por la que, como en el *Libro de Buen Amor*, podamos llegar a reconocernos y reaccionar como verdadera creación y ya no como la creación que nos aniquila.

Ralph y Alice se hallan en un paraíso tecnológico, el cual queda simbolizado por la fecha 2660, donde Ralph, como un Adán científico, esto es, como aquel que descubre y pronuncia los nombres de la ciencia en ese paraíso, enseña a Eva o Alice las maravillas de su país o que su país, con su inteligencia y esfuerzo, ha conseguido. «Oh, it is like a Faryland» (30), exclama Alice, precisamente en el capítulo quinto titulado “New York A.D. 2660”, ante una vista aérea de la ciudad. 2666 es en este sentido de la maravilla creadora el paraíso de Satán, que es nuestro horror presente, no nuestros sueños futuros representados por la ciencia-ficción. Este paraíso satánico es el que presenciamos en México y en tantos otros territorios históricos y de nuestra geografía actual que son sinécdoques del mundo en que vivimos, porque lo creamos, aniquilando, y no como en

---

<sup>353</sup> Novela de ciencia-ficción que nos da a conocer y aborda en su estudio sobre Roberto Bolaño Franklin Rodríguez.

la novela de Hugo Gernsback, que es en cambio la constante creación del mundo. La historia de Gernsback comienza precisamente salvando Ralph gracias a los avances tecnológicos a Alice de una avalancha, estando él en Nueva York y ella en un pueblo de la parte francesa de Suiza. Posteriormente la salvará de sus acosadores, un terrícola y un marciano que imponen su amor secuestrándola y matándola. El terrícola se llama Fernand 60 O 10, nombre en el que queda simbolizada la soledad y el vacío en la oquedad de los signos. En el amor de Ralph no existe la distancia ni entre países ni planetas. La distancia que se elimina entre ambos, ésta de Gernsback es una historia de amor, es empero la que se crea en 2666, que en su mayor parte es la historia del horror. Tenemos por tanto en 2660 el sueño de Apolo en los confines de Dionisos<sup>354</sup>, que es donde hallamos el pensamiento trágico de Nietzsche, ante 2666 como el sueño de Dionisos en los confines de Apolo, que es la profecía de Sade, vivida a lo largo del siglo XX y lo que llevamos del XXI.

Franklin Rodríguez destaca el avance tecnológico del que nos habla Gernsback como el modo de suprimir la casualidad (2015, 235)<sup>355</sup>. En este caso Bolaño añadiría el 6 para destacar lo infernal y reducir lo causal. Ésta es la distancia, el imperceptible vacío, que iría de 2660 a 2666. Sin embargo, en la fábula de Gernsback el mal no desaparece. La ingenuidad científica da respuesta a todo; pero para ello Ralph tiene que convertirse en un dios, sin que tampoco esto tenga demasiadas consecuencias, salvo el triunfo del amor. En Santa Teresa esta aspiración o creencia contiene en sí misma el horror. El mundo al que alude Franklin tiene más que ver con aquel que nos cuenta Jules o Michel

---

<sup>354</sup> No nos olvidemos de que Ralph inventa la inmortalidad, experimento decisivo para la trama de la novela.

<sup>355</sup> Uno de los adelantos recurrentes en la ciencia ficción es la ultracomunicación, con la cual los personajes y parejas de enamorados consiguen estar hiperconectados y resolver por ello los problemas que surgen en las tramas de las historias. Esta ciencia del *híper* y el *ultra* que los acercaría a ser como dioses no deja de estar enfocada con cierta ingenuidad, que se hará ácida y profunda ironía en Bolaño, por ejemplo en el título *Llamadas telefónicas*. La ironía vendría dada por la distancia metafísica que ninguna alta tecnología puede abarcar o salvar.



–su hijo– Verne en su obra *In the Year 2889*, narración corta publicada en 1889, que arranca con una de las conclusiones que veíamos en el texto de Gernsback, cuando dice que «the people of this twenty-ninth century live continually in *fairylan*d» (2 en el PDF) (la cursiva es nuestra). El futuro gracias a la ciencia se concibe como un lugar sin límites, perfecto y de ensueño. Tal es la capacidad del hombre de ciencia que, hacia el final del relato, la voz narrativa del periodista que nos informa de todos los adelantos tecnológicos, haciendo el seguimiento de la jornada de un gran empresario de la época, nos introduce el proyecto en ciernes de un joven químico ante un posible mecenazgo de dicho empresario, con el que concluye: «[t]hen, sir, I shall simply have determinated the *absolute*» (16 del PDF) (la cursiva es nuestra), y podrá producir hasta carne y sangre, pero sin alma. Cambios tecnológicos y científicos importantes tienen que ir acompañados de su equivalente espiritual, existencialmente hablando. Si no es así, la bomba atómica verbigracia nos abre un horizonte infernal, panorama por el que se decanta la versión cinematográfica de serie B sobre este cuento de Verne realizada en 1967 por Larry Buchanan. El cuento, como decíamos, nos relata por su parte las impresiones y la fascinación de un periodista que en su parlamento hará un inventario las innovaciones científicas que podemos encontrar en el siglo XXIX en una ciudad como Centrópolis, nueva capital de las dos Américas.

Bolaño hace uso de la ciencia ficción, no al revés, como un elemento más que le proporcione todas las posibilidades, posibles e imposibles, dentro de su lógica ficcional y poética. El pensamiento navega sin cortapisas por la narración que va generando y regenerando y que nos traslada en el mismo impulso de la escritura a los lectores al viaje infinito, cuya gran aventura es abrir los ojos. En la narración de Verne se tiene en cuenta el pasado para valorar las maravillas del futuro que la gente del futuro ha dejado de percibir como tal debido a la costumbre y al hábito. La novela del escritor Javier Moreno *2020* (2013) plantea su narración de modo contrario, situándonos en un futuro con el fin de realizar una relectura y obtener una sensación de extrañeza de nuestro presente. En la opción de Verne de introducir el pasado en el futuro asistimos a la apología y revalorización de un futuro utópico; en la opción de Moreno de ubicar el futuro en el pasado, esto es como presente pasado en ese futuro que indica, experimentamos la

revisión de un presente reciente del lector como un pasado distópico<sup>356</sup>. En el caso de Bolaño, 2666 abre nuestro *ahora* al verdadero ahora, que es un futurible, como inmediatez del ser, el siendo, donde todo se decide o ya se ha decidido. Metafísicamente Bolaño muestra que la decisión de nuestro ahora, el de 1990, el de 2006 o 2666 o del 3030<sup>357</sup>, es un cementerio olvidado. El proceso que adquiere peso o se materializa del siendo en el ser fronterizo es aniquilador. Y esto es una visión poética o una poesía visionaria presenciada y dicha por Cesárea Tinajero, Auxilio Lacouture, Arturo Belano...

El juego perspectivístico de la ciencia ficción bien asimilado afectivamente por Bolaño aporta todas las armas, instrumentos e ingredientes para enfrentarse al realismo y profundizar en él hasta sus últimas consecuencias. Así sucede también con lo fantástico, la novela policiaca y tantos géneros y subgéneros del gusto de Bolaño<sup>358</sup>. Es significativo que en la novela de ciencia ficción que nos cuentan desde dentro y desde fuera de la misma en los papeles de Ansky se titule *El ocaso* y termine con los ojos bien abiertos del protagonista cabalgando enfebrecido por las estepas solitarias, aunque en su alucinación es invitado a que los cierre para volver a un pasado acogedor mediante una proyección o reverberación mesmérica (2666, 898-901). Ese volver se nos presenta como una trampa, pues ante el olvido sólo nos queda lo por vivir, no lo vivido, y es en nuestro

---

<sup>356</sup> Tengamos en cuenta que la imagen que concentra el sentido de la novela es el videoarte titulado *2020: Una odisea en el espacio*, que consiste en un hueso de jamón en bucle por el que no se sabe si está subiendo o bajando, evolucionando o involucionando, pareciendo en cualquiera de los casos que está detenido, pero produciendo en esa indeterminación un modo inquietante e incómodo de percibirnos (32). En Moreno, España se halla en un periodo posteuropeo, donde la utópica Europa ha fracasado.

<sup>357</sup> A la protagonista de *Amuleto*, Auxilio Lacouture, curiosamente le bailan las fechas (12).

<sup>358</sup> Para una enumeración y comentario de tal repertorio aconsejamos consultar el libro de Ríos Baeza *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*.

por vivir donde se halla la máxima tensión vital de nuestro existir<sup>359</sup>. Ante el sueño de otros, el despertar de esa vigilia nuestra y vital. En este jinete vemos al propio Ansky y en el mismo juego metafísico de espejos o reflejos vemos también a Archiboldi, a Belano, a Bolaño y metafísicamente incluso al mismo lector, puesto que, de la realidad a la ficción y viceversa, como un mismo reflejo, como una misma esencia existencial, tanto unos como otros corresponden a una continuidad materializada en distintos actos, pero proveniente de un mismo impulso vital.

Curiosamente inconclusa como 2666 es la narración de 1835 del escritor ruso de ciencia ficción Vladimir Fedorovich Odoevsky, 4338 AD<sup>360</sup>. Será por medio del mesmerismo el modo por el cual una mente podrá viajar del siglo XIX al siglo XLIV para contar cómo es la Tierra y las costumbres de quien la habita un año antes de ser destruida por el cometa Biela, según teorías de la ciencia decimonónica<sup>361</sup>. Este escritor

---

<sup>359</sup> Jugando con la propuesta de Ricardo Martínez de una poética cognitiva en Bolaño (“Más allá de la última ventana. Los «marcos» de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva”, en Patricia Espinosa (ed.) *Territorios en fuga*, 187), 2666 visto desde arriba se nos figura como la cara de un alucinado, pero con los ojos, los tres ojos, los físicos y el metafísico, el interior, siguiendo la tradición, bien abiertos, malditamente, vitalmente abiertos, y mirando hacia adelante. 2666 también como una cara alucinada que nos observa. ¿Qué ojos, qué vacíos nos acechan? ¿Cuál es nuestro caleidoscopio? Esto no es un enigma; esto es una pregunta afectiva, es decir, nuestra pregunta metafísica como habitantes del siglo XXI, hijo de nuestro siglo XX.

<sup>360</sup> Cuento analizado por Magda Sepúlveda en su artículo “La risa de Bolaño: el orden trágico de la literatura en 2666”, recogido en Fernando Moreno (ed.) *La experiencia del abismo*.

<sup>361</sup> Pensemos igualmente en la ficción desarrollada para la serie de televisión *Wineward Pines*, del director de cine M. Night Shyamalan, que parte de esta misma modalidad de la ciencia ficción, no para traer el futuro a punto de ser destruido a nuestro presente, sino para llevar nuestro presente a un futuro ya destruido. Despertamos en el año 4028 de nuestro largo sueño criogenizados, y no de nuestra breve experiencia mesmérica. La propuesta es la de construir una utopía necesaria en un mundo involucionado, ya que nuestra modificación genética

ruso aparecerá citado en los cuadernos de Ansky a los que accede el lector en la quinta parte de 2666 (888). A Magda Sepúlveda le da pie este dato para generar una lectura subyacente de la novela, en la cual su narrador, Belano, estaría situado ante ese inminente final contando las historias de las cinco partes como un pasado ya olvidado (*La experiencia del abismo*, 239-241). Ésta sería la reconstrucción de la lectura en clave que nos propone Sepúlveda<sup>362</sup>. El procedimiento está bien analizado, aunque pensamos que situar a Bolaño en la ciencia ficción es reducirlo y determinar una novela como 2666 al género. Ubicar a Belano en 2666 generaría tal reducción o determinación genérica. En tal caso somos nosotros los lectores de 2666 quienes leemos el manuscrito hallado, como Reiter los cuadernos de Ansky, para que, a lo largo de la lectura, durante su transcurso, lloremos metafísicamente y trascendamos la estaticidad de nuestro ser en su y con su extaticidad. Si acaso, somos nosotros los extraterrestres o los que vivimos en 2666 o en el limbo de 2666. No olvidemos con Odoevsky a Borges, por ejemplo. Belano puede narrar desde el futuro o como si fuese de ese futuro. Lo importante no es el futuro, sino la visión, pues la visión es existencial y es metafísica. La fecha es otro procedimiento para sacarnos de nuestra fecha y contemplemos desde fuera, nos contemplemos desde un afuera, nuestro tiempo, esto es, a nosotros mismos. Defendemos que, Bolaño, lo que pretende con su obra es que despertemos ahora que es cuando todo se está dando y no en un futuro hipotético como lo es 1984, el apocalipsis, un asteroide, la 3ª Guerra Mundial... No olvidemos tampoco que Bolaño es un poeta y que 2666 es ante todo y sobre todo una

---

debido al cambio climático hace que degeneremos en unas bestias diabólicas. El espacio utópico, un pueblo de maqueta llamado Wineward Pines, se provee de personas suministradas por un Arca que almacena un número indeterminado de ejemplares de nuestra especie evolucionada. Lo interesante de esta modalidad, para lo que venimos analizando, es la concepción de polis cerrada y controlada, tanto del complejo científico conocido como el Arca como del cultivo de nuevas generaciones de seres humanos evolucionados en un espacio que emula el Paraíso, que finalmente necesitamos para nuestra preservación, protección y salvación. La opción de Bolaño es bien distinta, puesto que la formula desde el valor y no desde el miedo.

<sup>362</sup> Esta lectura también la comparte José Javier Fernández, *La otra América*.

metáfora afectiva y por ende visionaria. Bolaño trasciende el género para proponer una metafísica, una visión existencial de la vida y el mundo. Ante la sustantivación del adjetivo en Borges<sup>363</sup> tenemos el cifrado de nuestra realidad metafísica o esencia existencial fundamentada en la obra de Kafka, Borges y Bolaño.

No deja de ser curiosa la cifra de 4338, compuesta en su centro por dos 3, que dan 6, siendo el 8 el doble de 4; presencia del 2 y del 6, pues. La ciencia y la magia componen una misma dimensión en el mundo de la cábala y el mesmerismo. El propio príncipe Odoevsky firma el prefacio que nos anuncia el hallazgo de unas cartas firmadas, pero cuyo propietario desea preservar su anonimato debido al modo misterioso en que las consigue. Hipnotizado escribe lo que ve, pues cuando despierta del trance lo olvida todo, como en un sueño o una visión momentánea. En este sentido, Bolaño se trae el futuro al presente, ya que él se basa en una visión poética, que es la *presentez* del horror, el constante presente y presencia del horror que no vemos o no queremos ver en su verdadera dimensión. Odoevsky hace que contemplemos nuestra época, en el caso del texto la suya, trasladando nuestro pensamiento a ese futuro lejano, de la misma manera que nosotros ahora contemplamos desde nuestro tiempo el mundo clásico. «Humanity, as someone once said, is like a stone which has been dropped from a height and is in a state of constant acceleration» (3 en el PDF), dice Odoevsky para dar credibilidad al personaje del marco, que llama chamán, ante el incrédulo lector. El pasado simplemente lo olvidamos entre tantas ocupaciones que requieren nuestra atención y que además aumentan con el paso del tiempo. Al final parece que somos nosotros quienes nos

---

<sup>363</sup> Esta transcategorización es comentada en Vicente Cervera Salinas, *La poesía del logos* (143-144), que a su vez cita a Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. En este sentido pensamos que el alma del sustantivo, la parte vital de la substancia, es el adjetivo, no en sí mismo, pero sí en lo que de él se desprende junto al nombre y lo complementa, especifica o modula, diciendo qué es en nuestra acertada intuición, la del escritor y la del lector al unísono. Nos referimos a lo que captamos, el sentido captado en el salto al vacío que se produce en tal colisión, en tal correspondencia al hilo de la lectura, durante el movimiento de la lectura que sustantiviza al adjetivo.

transformamos en un peligroso asteroide que en su incesante aceleración está tentando un impacto aniquilador. Accediendo a estas lecturas nos percatamos de lo atractivo de estos ingredientes para la sensibilidad de un autor de la talla de Roberto Bolaño. Poner el mundo en perspectiva, asistir a las variaciones del trance, la observación, la aventura y el infinito afán explorador son elementos que seducen nuestra imaginación y la dotan de sus múltiples posibilidades y abren a su verdadera dimensión. Pensemos en un joven Bolaño enfrentándose a la escritura de textos tan dispares como lo son el manifiesto infrarrealista, *Amberes* y *Monseieur Pain*. En la quinta carta de la narración de Odoevsky nos cuenta el estudiante chino del siglo XLIV, de un modo similar al de *Cartas marruecas* de Cadalso, durante su visita a Rusia que es en el trance producido por los baños magnéticos de la Sala de Juegos como realmente allí la gente se sincera de lo aterrorizada que está por la venida del cometa Biela. Después del baño todo se olvida. Pareciera que Bolaño quisiese alarmarnos insistentemente de esa normalidad opaca, pues será Florita Almada quien por televisión se dé ese baño magnético ante la estupefacción de la audiencia y los televidentes, y entre en trance para poner por fin en primer plano las muertes de mujeres en Santa Teresa (2666, 545 y ss.).

Esta aportación o influencia en el imaginario creativo de Bolaño recibida de sus numerosas lecturas de obras de ciencia ficción también la observamos con novelas de muy distinta índole a las analizadas, como es *La región más transparente* de Carlos Fuentes<sup>364</sup>. Del paisaje urbano del México D.F. que en ella se halla no pocas notas se perciben en el fondo de las metáforas más insistentes de Bolaño, como son el viento, la noche, el cementerio, los ojos y el espejo, o de sus motivos más recurrentes como son la poesía, el poeta, el malditismo francés, la revolución y el cambio, la memoria y el olvido, el sexo, la violencia y la política. Fuentes nos muestra la epidermis de México desde la epidermis que es la sociedad mexicana con su pasado revolucionario y su presente capitalista, y también con su origen mítico que se deja traslucir y traducir en el personaje Ixca Cienfuegos, el cual manifiesta la transparencia entre un estrato de corte moderno y

---

<sup>364</sup> Ya nos referimos en el punto 4.3.1 del manifiesto infrarrealista al vínculo que nos cuenta Jaime Quezada de esta novela con un adolescente e impresionado Bolaño.

otro de corte azteca, y en esa transparencia hará que ambos estratos se entrecrucen y colisionen para que el azteca original se revele en el moderno artificioso. Ya en el parlamento inicial de la novela nos encontramos con numerosas imágenes que serán reelaboradas por el instinto creativo y la imaginación de Bolaño. “Mi nombre es Ixca Cienfuegos” es un monólogo interior de carácter delirante, mágico e invocador en el que podemos leer «[a]quí caímos (...) déjate caer conmigo en la cicatriz lunar de nuestra ciudad, (...) ciudad cristal (...), ciudad *presencia de todos nuestros olvidos*, ciudad de alcantarillas carnívoras, ciudad dolor inmóvil, (...) ciudad del sol detenido, (...) *carne de tinaja*, (...) ciudad *tejida en la amnesia* (...). *Aquí nos tocó*» (la cursiva es nuestra) (23). Pronto reconocemos la atmósfera inquietante y simbólica de las avenidas del DF que Bolaño potenciará alegóricamente con un toque de amenaza inminente o sin fondo. «[P]orque a esa hora por Reforma corre el viento nocturno que le sobra la noche» (*Amuleto*, 76). Ésta es por ejemplo una imagen precisa que atrapa el fenómeno del mal. Mientras que en Fuentes hallamos un fondo sólido, originario y significativo, en Bolaño esa imagen se transmuta en algo inasible, en un fenómeno inefable que se debe acaso cazar o captar. «¿Saben los poetas lo que se agazapa en la boca sin fondo de sus floreros?» (*Amuleto*, 17). En este sentido *2666* es una novela significativamente inacabada por ser una narración sin fondo, esto es una narración del abismo en medio del abismo. En el siguiente capítulo de *La región más transparente*, “Gladys García”, para referirse al efecto de la luz del alba en las calles de la Bucareli y la Guerrero dice que «arrancaba un *ataúd* de asfalto, triste como una *mano tendida*» (la cursiva es nuestra) (26). En *Amuleto*, «la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio» (77). Luego dirá que para Gladys «se abría la *noche*, su noche, la noche que le reservan los ángeles y el *vacío*» (la cursiva es nuestra) (29). En otro momento de la novela, en el capítulo llamado “Maceualli”, dirá que «la noche se los tragó» (222), para expresar dos personajes alejándose. El tercer capítulo vibrante y coral titulado “El lugar del ombligo de la luna” se desarrolla durante el transcurso de una fiesta, que es seguramente el tipo de fiesta que los infrarrealistas del manifiesto de Bolaño ven desde la calle en el fragmento 21, por la visión elitista, superficial y estética que en ella se destila sobre el arte y la poesía (35). Una ojeada por la biblioteca de la casa donde se celebra la fiesta nos deja *Las Iluminaciones* y *Los cantos de Maldoror* (38). De hecho,

la relación amorosa entre Ixca y Norma contiene sadismo y revelación, como un inicio o una pretensión de mística del mal (340 y ss.). Asimismo asistimos a la imagen detrás de los ojos: «Ixca frío, tratando de comunicar el pensamiento con los ojos» (420); «[a] mí nadie me mira así— dijo el hombre con ojos de canica» que mata fríamente al amigo de Ixca, Zamacona (425). Otra base la hallamos en el machismo como fenómeno de un complejo aniquilador (380). Añadamos además la ecuación coche-aceleración-sacrificio (490-491), que adquieren en Bolaño la modalidad revelación creadora con Belano y Lima, o la variante aniquiladora con Norman Bolzman. De este modo podríamos seguir enumerando imágenes y detalles que luego veremos reconvertidos en obras como *Lds*, *Amuleto* o *2666*.

Ixca Cienfuegos, Manuel Zamacona y Federico Robles mantendrán una conversación improvisada y delirante en el capítulo “Para subir al nopal”. Robles representa en esa charla de café entre amigos la modernidad capitalista y la caída de ese centro o esa centralidad, pues se trata de un banquero que acaba de perder su imperio. En los momentos más intensos de la discusión entre Zamacona y Cienfuegos, Robles quedará de fondo. Representa por tanto también esa ausencia. Ixca es el impulso —la voluntad de poder o pulsión de muerte— de un origen mítico y esencial. Será por medio de él y de su madre por quienes se activará la primera desarticulación de ese centro o polis nacionalista y postrevolucionario de México, al ser enfocado éste desde un centro primigenio y verdadero con respecto aquel superficial e inestable. Entre Cienfuegos y Robles, Manuel Zamacona es, en un momento de inspiración al hilo de sus argumentos, quien desencadenará la segunda desarticulación del centro, la cual implica tanto al centro moderno como al centro mítico, por ser enfocados ambos, es decir todo centro, desde la intemperie. Ixca basa el origen en una decisión primera, de la cual se basan todas las demás decisiones, y por tanto actos de un país. De hecho un país es violado una sola vez, y esa vez sola es «[c]uando olvidó que la primera decisión es la última» y «[q]ue no se puede ser más que esa voluntad original, que todo lo demás son disfraces» (403). En este punto «Manuel quería adivinar, a su vez, el *disfraz* aparente de Cienfuegos» (la cursiva es nuestra) (Ibídem). Esta perspectiva de captar el disfraz que denuncia los demás disfraces ya es desde un afuera. Ixca habla del primer México «atado a su propio



omblogo» (Ibídem) con sus ritos, su fe... a lo que Zamacona identifica como una teología satánica. Ésta será la línea de inclinación y desvío perspectivístico que tomará Bolaño para abrir el panorama de la problemática del mal a una metafísica o desde la metafísica para no caer en un disfraz y sin embargo poder abarcar la relación especular y monadológica entre todos los disfraces, máscaras, decisiones y actos.

Captar un fenómeno es profundizar en él, pero también saber alejarnos de él con el fin de afinar nuestra percepción del mismo y poder así verlo, vislumbrarlo, intuirlo. Este movimiento intelectual, afectivo y sensitivo es metafísica y en él se fundamenta toda la obra de Roberto Bolaño. Ixca desmonta la realidad actual al situarla en un centro que es suyo pero que no le corresponde. Esa no correspondencia esencial destruye lo que sea posterior a ese origen primero como una costra que finalmente se desprende, una careta que cae después de la fiesta, un simulacro sin fundamento, un holograma prefabricado... Zamacona desmonta y deconstruye a Ixca alejándose de él, pero para afinar lo que él dice. Durante la conversación a veces da la sensación de ser Zamacona un enajenado. «Ixca lo miró con cierto desdén divertido» (403), dirá el narrador. Zamacona piensa que México es un país presa de lo satánico, definiéndolo como «la vida ficticia que sólo admite la existencia de sí mismo» (409). Ixca lo tachará de mitómano medieval (408). El vacío gana finalmente a la identidad perdida o al verdadero origen del mundo o de un país. Esto lo presenciamos o en ello nos hundimos durante la lectura de la cuarta parte de *2666*. La intensificación que no halla su intensidad, aniquila, y la intensificación que se intensifica para sí misma, como emulando ser dios de sí mismo o dios de dioses y así en bucle *ad infinitum*, aniquila el mundo, que es lo que precisamente alegoriza Santa Teresa, no como un vacío encerrado en sí mismo, como apreciamos en la Santa María de Onetti, carabela en su deriva, sino más bien un vacío que se abre. Esta apertura vacua tiene un carácter implosivo<sup>365</sup> en nuestro mundo físico. Son las desapariciones, como en la visión de Rosa Amalfitano del rostro absorbido por el vacío

---

<sup>365</sup> Este factor primordial característico del mal ha estado muy bien visto por Daniuska González en *Un asunto tenebroso. La construcción del sujeto literario en Roberto Bolaño* (172).

o como vacío en su instante de lucidez o sospecha depredadora en el cambio de mirada de Charly Cruz (2666, 422).

El ser fronterizo se revela en Bolaño en el anagrama Santa-Satán. Zamacona, basándose en la figura de Jesucristo, considera que «se han de salvar el que en la humildad y el sacrificio teje su vida anónima, y el que atenta a sabiendas contra la caridad y el amor» (406). Sus ideas empiezan a dar el giro de otras ideas. «Sintió en su voz acentos que jamás había percibido; recordó sus frases de unas semanas antes (...) y se sorprendió ante el nuevo curso de su pensamiento» (Ibídem). La culpa se siente en la tensión vital que nos une al mismo tiempo a nuestra vida y a la vida de otros. «Desnudos de todo lo nuestro, sólo podemos vivir con los demás, para los demás» (408). Fuera de tal tensión vital, no para tensarla, potenciarla y afinarla desde un afuera, sino precisamente para destensarla y hacerse uno «hermético a la vida» (407) desde un adentro y para un adentro, creamos o generamos la distancia que nos atomiza y fija un tipo de polis. Lo contrario a un compromiso ético es la indiferencia que nos hace más gregarios, agrupándonos en un individualismo generalizado, atomizándonos, y atomizando la vida separándose uno de ella, excluyéndose y por tanto excluyendo, y, en esa distancia, o por esa distancia, por mínima que ésta sea, lo mínimo en este caso sería ya lo máximo, aniquilando. El compromiso íntimo con uno mismo que lleva a cabo Bolaño es sin embargo político, es decir, cuanto más individual más universal se hace. En su literatura, como dijimos, se aúnan el ser político y el ser didáctico expresando el horror y profundizando metafísicamente en el mal.

«Hablo de realidades. Hablo de la dispersión, de la ruptura infinita de la unidad humana» (409), espeta a Ixca Zamacona. «Ese punto oscuro donde no se puede alcanzar el amor, ni la compasión, ni siquiera la contemplación de sí mismo, porque hasta la unidad más nimia de la persona está atomizada, sin lugar de referencia con la liga vital que nos ata a un ser amado, a un simple, escueto admitir la vida de los demás» (Ibídem). Para Ixca empero «[l]a salvación del mundo depende de este pueblo anónimo que es el centro, el ombligo del astro» (Ibíbem); a modo de monólogo interior invoca luego en su pensamiento, que es el pensamiento de todos, «la sábana de ceniza volcánica [que] vuela

hasta las constelaciones, Robles, Zamacona, para decirles a todos: si no se salvan los mexicanos, no se salva nadie» (410). En Bolaño hay una relectura menos determinante por el mito y más profunda por lo metafísico de esta idea de concebir o percibir México como el espejo del mundo. Concluye Ixca que «[o] se salvan los mexicanos, o no se salvará un solo hombre de la creación» (411). La continuidad del acto no es una amenaza mítica sino una realidad metafísica que estimula el compromiso ético que haga trascender al ser fronterizo a su plenitud, pues, si no hay salvación en la zona más violenta del mundo, tampoco lo habrá en ningún otro lugar del planeta. El ser fronterizo no deja de ser fronterizo en su plenitud, pues la plenitud se halla en la continua lucha, se genera en el incesante salto extático al vacío. Y este salto es ético y por su trascendencia estructurador y por ello creador, pues sólo estético ese incesante salto es estático y por tanto genera en su movimiento, en su realización, en su mero acto, el aniquilador vacío de la caída.

A las reflexiones o la ensoñación de Ixca pregunta Zamacona: «¿[p]ero quién se hará responsable de ese dolor y esa traición? (...) ¿A quién son imputables? (...) ¿[Q]uién acarrea los pecados de México, Ixca, quién?» (411). Y añade: «[I]o espantoso, Cienfuegos, es que a veces no sabe uno si esa tierra, en vez de exigir venganza por tanta sangre que la ha manchado, exige esa sangre. Si esto fuera cierto, entonces sí acepto tus ideas: volcán anónimo, dispersión y muerte del hombre» (Ibídem). La visión satánica del mundo se percibe fuera del centro, de los márgenes del centro y del centro esencial. En la intemperie y como intemperie nos sentimos la plenitud y nos sentimos el vacío. La segunda desarticulación del centro nos proporciona esa visión en la que aprendemos que todos somos culpables. Vemos así de qué manera Zamacona vislumbra el verdadero giro que nos saque del centro que nos absorbe, o que descentralice esa visión esencial que impone su propia polis, y que Bolaño plenamente dará y nos ofrecerá con su obra salvándonos como intemperie metafísica.

*Lds* tiene mucho de estas ideas, si bien releyéndolas y dándoles la vuelta, para situarnos en su trasfondo metafísico. Pareciera que es un Ixca invisible o transparente el que va haciendo e hilando todo el seguimiento de la parte central de *Lds*. «[L]a voz de

Ixca Cienfuegos, que corre, con el tumulto silencioso de todos los recuerdos» (510). El ojo de Polifemo sería el Ixca de la intemperie o Ixca como intemperie metafísica, frente al Ixca físico de la polis que hila todo el recorrido mítico desde la modernidad en *La región más transparente del aire*.

Hacia el final de la novela de Fuentes, Ixca se fusionará con la neblina y se hará aire; el viento lo llevará por la avenida «y sus ojos [los del viento] –el único punto vivo y brillante de ese cuerpo sin luz– absorbían casas y pavimentos y hombres sueltos de la hora, ascendían hasta el centro de la noche (...) chupado hasta el origen del origen, hasta el centro de la sangre de México» (492). Comprobamos así cómo con Ixca nunca salimos de un centro, sino que por el contrario nos fusionamos en uno primordial como un viaje a la esencia del todo. Bolaño en cambio consigue salirse de ese centro y abrirnos al panorama del afuera para pensar la polis, constantemente, extáticamente creándola. Asimismo sucede con el mal, sin necesidad de un centro para aniquilar. Recordemos aquí nuevamente la imagen que destacábamos de *Amuleto* sobre el viento, esa de la que nos alertaba Auxilio desde su visión, en la que «corre el viento nocturno que le sobra la noche» (76).

No creemos que Bolaño se ría o se quede en la crítica de costumbres, formas de ser o modos literarios, ya que en él siempre hay un lazo afectivo importante con aquellos ingredientes de su cocina literaria o con cualquiera de sus personajes<sup>366</sup>. Es desde una distancia afectiva donde se produce lo nuevo. En Bolaño hay en todos los casos transformación, pues constantemente gusta y tiene la necesidad de dar el giro a las cosas que conforman su vida literaria para dar la vuelta a la percepción que tenemos del mundo. Los géneros literarios en él se reconfiguran en un uso libre, afectivo y lúdico de los mismos. En Bolaño, por ejemplo, la novela policíaca es otra cosa, es algo nuevo literariamente hablando. Pero esto no es lo importante. Bolaño hace uso de la novela

---

<sup>366</sup> Para la relación de Bolaño con los géneros literarios: Magda Sepúlveda, *La risa de Bolaño*; Ríos Baeza, *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen*; Arndt Lainck, *La figuras del mal en "2666" de Roberto Bolaño* (46).

policíaca para transmitir al lector otra cosa, esto es, para ubicarlo donde ya está: en el abismo. Bolaño es visionario, puesto que es metafísico, no satírico.

Pedro García-Caro se apoya en las teorías de Bajtin sobre la sátira y la parodia para plantear sus análisis sobre la obra de Pynchon y Fuentes, los dos lados de la frontera que se sitúan con su propuesta literaria fuera de la polis. Tanto la sátira como la parodia son lugares desde los cuales desarticular el discurso nacionalista con el fin de forzarlo a un postnacionalismo que, como pensamos nosotros, lo transforme y cambie abriéndolo –abriéndonos– a aquello que excluyó para su creación y posterior imposición: la de crear una nación, un imperio, en fin, una polis fija o fijar una polis<sup>367</sup>. Fuentes y Pynchon desestabilizan el centro desde el centro según García-Caro. Esto quiere decir operando desde él con la finalidad de mostrar el marco reducido que es ese centro o discurso o polis con respecto a lo que ha excluido para su formulación. De este modo ese centro – el género épico desde la sátira menipea para Bajtin– queda subvertido. El dialogismo, la desestabilización temporal con la posibilidad y la disyunción, la descentralización del autor o la autoridad con la polifonía y la multiplicidad de centros suponen los elementos que conforman y generan el *contramito*, basado en la pluralidad<sup>368</sup>. Debemos tener en cuenta en este punto que ya Bolaño es una reacción a Fuentes, habiéndolo primeramente asimilado junto a Rulfo, Borges y Cortázar, entre tantos otros. Las posturas postnacionalista y posmodernista de García-Caro parten del centro, como veíamos, y buscan la periferia, para desestabilizar y desmontar ese centro<sup>369</sup>. «In the postnationalist texts the fabric of the nation is literally unmade: it is revealed as a set of discourses and linguistic practises, promoted by cultural institutions whose hegemonic agendas seek to

---

<sup>367</sup> Consultar asimismo el artículo de José María Pozuelo, *Parodiar rev(b)elar*.

<sup>368</sup> Consideremos frente a este aspecto toda la crítica que ha mitificado la figura de Bolaño.

<sup>369</sup> En esta tradición postnacionalista sitúa también a Bolaño José Javier Fernández Díaz, analizada su propuesta con detalle y expuesta con claridad en *La otra América* (37-51). Descentralizar desde las periferias es asimismo la propuesta de análisis en Ríos Baeza, *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen*.

advance social consensus within the projected boundaries of the state» (*After the Nation*, 26). Bolaño sin embargo parte de la intemperie y desde ella observa la polis, su centro, la periferia, la misma intemperie, esto es: el abismo, pues la polis se halla siempre al borde del abismo.

Estamos de acuerdo con García-Caro cuando dice que Fuentes no proyecta su utopía postnacional sino que en cualquier caso lo que se busca con esa confrontación entre el mundo mítico y el moderno es irritar al lector y agitarlo en más de una verdad inamovible (27); pero, siendo así, o quedándonos en la sátira y la parodia, ¿sale Fuentes de ese centro que revisa desde el mito; o ese centro construido acaba absorbiéndolos, asimilándolos como la contrapropuesta que fortalece o al menos complementa la propuesta nacionalista o de Estado? Nunca lo hará del todo, porque la literatura es metafísica; pero, ¿y políticamente o estéticamente? La utopía de Cesárea Tinajero en *Lds* y del Estridentismo era Estridentópolis. Cesárea sabemos cómo termina, y Archiboldi, por su parte, huye de la Casa del Artista cuando se da cuenta de que se trata de un manicomio (2666, 1073 y ss.). Bolaño no proyecta su utopía ni se queda en un agitar los cimientos, sino que sobre todo nos muestra lo que oculta cualesquier escenarios, como idea o como realización de esa idea, para darle el giro y ver la pesadilla del sueño, los límites de la periferia, la proyección artificial o artificiosa de toda propuesta que se fija como verdad. El manicomio del que huye Archiboldi es la relectura necesaria de la Estridentópolis de Cesárea.

En Fuentes se desarticula la polis como conjunto de cáscaras, cortezas y disfraces, pero se redirige para ello a una polis esencial, que es la esencia del centro o de un centro, o un centro esencial de donde todo parte. Esta idea contiene su trampa y un peligro. Dice Teódula Moctezuma, madre de Ixca, en un momento de la novela que «no son los hombres los que hacen la vida sino la misma tierra que pisan» (370). Éstas son las voces de donde venimos, lo cual recuerda a los murmullos de Comala y a las pirámides negras del manifiesto infrarrealista del fragmento 10. Y es que Fuentes se halla en esta percepción metafísica de México como espejo del mundo fuertemente acotado por Rulfo y Bolaño. Sigue más adelante Teódula: «[p]uede que con nuevos trajes y otros ritos

nuevos (...) se cumplan las mismas cosas. Porque esta tierra reclama (...) y acaba por tragarse todas las cosas para devolverlas como deben ser, aunque sea muertas» (371). En este caso Bolaño es una respuesta contundente al primer Fuentes, al ofrecer un sentido abierto y no esencialista y condicionante del rito y la tierra con personajes como Belano y Lima, Cesárea Tinajero, Fate, Florita Almada, Archiboldi... Quien anda con los ritos es significativamente Charly Cruz (2666, 398). Dice Ixca en otro capítulo que «[n]o hay nada indispensable en México (...). Tarde o temprano una fuerza secreta y anónima lo inunda y transforma todo. Es una fuerza más vieja que todas las memorias, tan reducida y concentrada como un grano de pólvora: es el origen. Todo lo demás son disfraces. Allá, en el origen, está todavía México, lo que es, nunca lo que puede ser. México es algo fijado para siempre, incapaz de evolución» (149). Esta visión quintaesenciada sí que disuelve la banalidad, que es a su vez la banalidad del mal, la cual florece en el siglo XX como distintivo suyo e impulsa al *Zeitgeist* que formula y crea nuestro siglo XXI. Esta banalidad no la disuelve o supera Bolaño sino que la trasciende mediante el compromiso ético. Ante la locura de Teódula, con su lucidez esencial, sacrificial y mitológica, tenemos la cordura o el instante lúcido de Manuel Zamacona, que es con la que conseguimos salirnos de todo centro. Curiosamente este personaje será aniquilado en el absurdo de su deriva, o, en su caso, de su delirio, como un residente de la polis perdido entre esa polis moderna y la polis esencial de Ixca, la transparente, o la transparencia que hace caer o arder las demás máscaras en el sinsentido o dominación del carnaval revolucionario o postrevolucionario, nacional o postnacional, progresista, neoliberal o antisistema.

Bolaño, por ser metafísico, consigue dar el giro a Fuentes, a la sátira y a la parodia, a la ciencia ficción y a la novela policíaca y demás géneros literarios, sin dejarse limitar o determinar por el género, la polis, su centro y periferia, o intemperie, pues todo lo abarca lúdicamente desde una base afectiva, saliéndose extáticamente en todo momento gracias al mismo juego del pensar y el escribir, del humor y la repetición trascendental, para abrir a cada instante la percepción del mundo en su existir creador mostrando el existir aniquilador, como experimenta el lector en la parte de los crímenes por poner sólo un ejemplo.

«Hace milenios de milenios» (169), «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme» (35), o el año 2666 nos lanzan a una suspensión del juicio y ahí nos dejan y así nos quedamos para la lectura metafísica a la que la novela nos sumerge o eleva. Ese es el fantástico poder de la literatura, que autores como Cervantes, Dostoyevski, Bolaño o Miguel Espinosa nos ofrecen con su obra en toda su dimensión. Dice José López Martí sobre el inicio de la novela de Miguel Espinosa *Escuela de Mandarines*, «[h]ace milenios de milenios», que

[c]on el uso de semejante expresión, el autor no sitúa al lector en una época muy lejana, como pudiera parecer a simple vista, sino fuera de toda época, pues un lapso tan enorme deja de ser histórico, para convertirse en atemporal.

»Liberándonos, por tanto, a priori, del círculo de las determinaciones y condiciones del tiempo, Miguel Espinosa nos instala, apenas se inicia el libro, en un mundo donde las cosas no son objetos, entendidos como realidades ostensibles, sino objetos puros. (...)

»Si sabemos esto, no debería extrañarnos de que los nombres, en «Escuela de Mandarines», sean palabra que se significa a sí misma, y que no correspondan, por así decirlo, a los objetos que parecen sustituir (por ejemplo, avestruces, vacas, tazones, carretas, cántaros), sino a algo más final y trascendente a las figuras citadas: el mundo, que la obra pretende revelar. (*El mundo como destrucción de la realidad*, 69).

Y es ahí donde nos lleva Bolaño titulado a su novela 2666, al igual que Cervantes al situarnos en ese lugar de cuyo nombre no quiere acordarse. La cifra se significa a sí misma, que es adonde nos traslada, para revelarnos en sí misma, no como catástrofe futura, sino como abismo presente. 1984 sigue funcionando como metáfora aun habiendo sobrepasado esa cifra como fecha, que no como cifra. El lector lee en el *ahora* de la lectura, que es un *ahora* intemporal, pues la lectura como lectura continúa en nuestro pensamiento, imaginario o percepción del mundo después del acto físico de la lectura o de haber acabado un libro. Bolaño textualmente en sus narraciones y poemas nos deja en esa apertura, que es su gran maestría, como intemperie metafísica que somos. La casa se halla por tanto en un afuera y no en el adentro de la casa; y ese es el vértigo



de la caída, la pulsión de muerte<sup>370</sup> que fundamentada en el miedo aniquila pero que transformada por el valor crea: crea la polis. Nuestro Dionisos apolíneo nos aniquila con precisión y variación infinita; nuestro Apolo dionisiaco nos crea en la plenitud del ser fronterizo que somos.

Usando el programa *Monoconc pro (MP 2.2)* sacamos los porcentajes del número de veces que una palabra se repite en 2666. Sorprende que el sustantivo más repetido de toda la novela sea *casa*<sup>371</sup>, cuando uno podría esperarse algún otro como *abismo*. Son 600 las veces que aparece en 1089 páginas. Esto supone más de un 50% de la obra. Este nombre común contiene una ingente carga simbólica, pues ya desde el principio de su concepción o representación onírica, y con una larga y nutrida tradición, la casa, como en sus variaciones léxicas de habitación, departamento, pensión, hotel, cueva, castillo, palacio... ha sido siempre metáfora del alma. La casa según nuestro análisis y hermenéutica es también y sobre todo la polis, la que nos aniquila y la que nos crea, la que aniquilamos y la que proyectamos y creamos desde la misma polis o desde la intemperie. Precisamente la alta frecuencia en el uso de este sustantivo connotará la ausencia de casa, ya que Bolaño lo que quiere expresar o lo que verdaderamente nos quiere hacer ver es que somos metafísicamente intemperie.

La protección que adquirimos como polis es tristemente apariencia. Ésta se hace más aparente, más evidente la polis como simulacro de la polis, cuanto mayor es nuestro miedo y por tanto mayor se hace nuestra necesidad de polis o de casa o fortaleza. La enfermedad arranca todos los velos y nos deja en la intemperie<sup>372</sup>. Desde ella revalorizamos la polis creándola, que es el caso del pensamiento trágico de Nietzsche, o en última instancia la aniquilamos. Lola, esposa de Amalfitano, significativamente no

---

<sup>370</sup> En Kristeva. Nosotros lo equiparamos *mutatis mutandis* con el deseo y la voluntad de poder.

<sup>371</sup> El resultado puede comprobarse en el documento elaborado para el Anexo I.

<sup>372</sup> Buenos ejemplos los tenemos en *La muerte de Ivan Ilich* de Tolstoi y en la película de Ingmar Bergman, *Gritos y susurros*.

encuentra a nadie en casa cuando vuelve de su periplo a la intemperie, en busca de su amor enloquecido (235). En este caso la polis se esfuma y se queda como un espacio vacío. En la intemperie es donde tenemos que construir la polis y no disolver la polis, y con la polis a nuestra familia y amigos, a nosotros mismos, como hace Lola. Ser metafísicamente intemperie es lo que hace que todo sea el principio de ese todo y la repetición de las cosas, siguiendo a Kierkegaard, sea trascendente ya en su misma repetición, aunque sea o se trate de lo mismo. En el caso de Lola, que de alguna manera es el caso de Norton, y ambos perfiles el preludio de la parte de los crímenes, la intemperie disuelve la intemperie y nos quedamos con el vacío y por consiguiente en el vacío. Aniquilamos lo otro, a los otros y a nosotros mismos. Lola encuentra la casa vacía. Norton cuando mira a sus pretendientes ve el abismo. Los crímenes son la manifestación física de ese vacío metafísico.

Con el análisis de frecuencias de la palabra casa en 2666 queda probada en Bolaño la ausencia de casa que implica ser intemperie metafísica. En el análisis que proponemos de la novela comprobaremos los distintos juegos o combinaciones que nos darán los elementos constitutivos de la obra, y metafísicos, de polis e intemperie. Pero antes hagamos un seguimiento pormenorizado en la frecuencia por capítulos de la palabra casa.

2666: casa	Repeticiones: 600	Páginas: 1089
La parte de los críticos	66	192
La parte de Amalfitano	58	80
La parte de Fate	70	145

La parte de los crímenes	232	348
La parte de Archimboldi	170	324

Fijándonos en los datos del cuadro, nos damos cuenta del aumento léxico en el uso de casa cuanto mayor es la presencia de la intemperie. Mientras que en la parte de los críticos no llega a un 40% de sus páginas, en la parte de Amalfitano sube a más de un 60% y en la parte de Fate se mantiene en un 50%. El miedo, las inseguridades, la cobardía, el clasismo o elitismo, la endogamia y el desconocimiento conforman una percepción del mundo adormecida y acomodada en su polis por parte de los críticos. Con Lola nos lanzamos a la intemperie en que vivirán su marido Amalfitano y su hija Rosa en el norte de México. Se muere la madre de Fate y él acaba por azares del destino también en Santa Teresa. La presencia de la intemperie física se incrementa según avanzamos en la novela, y es en ella por donde se nos va revelando la intemperie metafísica de los personajes, que es a su vez la del propio lector.

En Bolaño abundan la descripciones de las casas y sus entornos. Todos los elementos apuntan al interior de los personajes que las habitan. La atmósfera que se genera es en la mayoría de los casos inquietante. Lo fantástico prorrumpe en cada detalle y en la visión general que permanece o persiste en nuestra conciencia lectora. Como en *Perec*, los objetos tienen vida y una historia. Hacer un recorrido por ellos nos proporciona mucha más información que el hecho de apreciar un mero escenario o escaparate. Una vez situados en la escena, los objetos y el espacio en derredor conviven con los personajes que entre ellos actúan y se desenvuelven. Lo inanimado no sólo son el reflejo de quien ahí los ha situado, sino que además tienen vida y representan nuestra actuación monadológica del y en el mundo.

En la parte de los crímenes la frecuencia de casa se eleva a más de un 70%. No es que los personajes caminen por el desierto, es que caminan en el abismo que generan

con sus pasos. Las investigaciones de las muertas no dan a ningún lugar y el número de crímenes y desaparecidas no deja de subir. Cuanto más hay, más tenemos. Cuanto más nos topamos con la palabra casa, más ausencia de casa y más intemperie se nos evidencia, no físicamente, porque la palabra está, sino metafísicamente, pues no la sentimos: no sentimos que la casa nos resguarde de nada, y, en caso de hacerlo, es precisamente para ser en ella esa nada o el olvido de todo lo demás. Relacionar los habitáculos con tumbas es frecuente en Bolaño. El bar de los policías de Santa Teresa (2666, 689), el salón recreativo en casa de Charly Cruz (404)... Ya sabemos lo que significa 2666.

La parte de Archimboldi se mantendrá con un número de apariciones en un 50% alto de sus páginas. Tanto Fate como Archimboldi se caracterizan curiosamente por el movimiento, mientras que Amalfitano y los crímenes tienden a la estaticidad, voluntaria o involuntaria dependiendo los casos. El movimiento de los críticos es sin embargo estático; de ahí lo perdidos que se hallan en su orden y que, por más que busquen, en cualquier caso más ciegos están. Norton acaba verbigracia en la silla de ruedas de Morini. Archimboldi camina o se mueve extáticamente por el mundo y sus epicentros del horror. Lo hará conscientemente después de su encuentro con los cuadernos de Ansky. Fate, hombre de acción, despierto en su hacer, por absurdo o delirante que sea el momento que tenga que vivir, en su acto monadológico salva a Rosa Amalfitano.

La sexta parte de 2666 es la nuestra, la del lector que sigue con su vida después de acabada la novela, más o menos consciente de la intemperie metafísica que es. Así sucede con *Lds* y el resto de la obra de Bolaño. Abrir los ojos a nuestra intemperie metafísica es sentir en nosotros la ética del mundo que nos haga trascender como mundo y nos ayude y permita construir y vivir la polis como ese mundo en cada uno de los instantes que componen nuestro existir. Belano, Lima y Madero, Fate y Archimboldi viajan en ese sentido. Amalfitano se va abriendo a ese sentir en su insistente contemplación de la intemperie, donde nuestro ser es fronterizo, y el libro de Dieste se agita. Los críticos y los crímenes no se mueven; en tal caso cavan.

Atendiendo al contexto, podemos apreciar el cuadro con el que especificamos la frecuencia léxica de la palabra casa en cada una de las partes de 2666, según una serie

de criterios basados en nuestra hermenéutica y lectura de la obra Bolaño. Es usado este sustantivo en su contexto con el siguiente resultado:

Partes y páginas	1.- Exterior físico	2.- Interior físico	3.- Recogimiento	4.- Salida	5.- Recuerdo 6.- Deseo 7.- Sueño 8.- Reflejo interior
<b>Críticos</b> 192	7 (9)	15 (17)	22 (27)	4 (5)	5.- 3 6.- 1 (3) 7.- 2 (3) 8.- 3 (4)
<b>Amalfitano</b> 80	18	12 (13)	24	2 (4)	5.- 2 6.- 0 7.- 0 8.- 0
<b>Fate</b> 145	13 (18)	16 (25)	24 (26)	2	5.- 3 6.- 2 7.- 1* 8.- (11)
<b>Crímenes</b> 348	47 (63)	90 (104)	56 (65)	8 (13)	5.- 1 6.- 1 (7) 7.- 0 8.- 1 (3)
<b>Archiboldi</b> 324	37 (45)	45 (49)	52 (57)	7 (10)	5.- 8 (9) 6 y 7.- 12 (13) 8.- 0

\* Unidad fundamental de aparición.

Los datos no son exactos, sino que hemos ido en su búsqueda para adaptarlos, en su variedad, a los criterios que hemos establecido, a saber: Los parámetros 1 y 2 hacen referencia en primera instancia a un espacio o lugar físicos, aunque en la mayoría de los casos, si no en todos, apuntan a un estado o combinación metafísicos. Detallaremos los estratos socio-político, psicológico y espiritual más significativos de cada una de las partes, sin que el hecho de incidir más en uno o en otro quite la relevancia metafísica en la que todos ellos se fundamentan. El exterior físico contiene alusiones características del entorno, descripción de sus elementos y una acción representativa en él. El interior físico alude al interior de la casa, los elementos o habitaciones que la componen y lo material e inmaterial que contiene. El parámetro 3 juega con el significado más importante de casa como lugar de recogimiento. Ir, acompañar, invitar, dirigirse a casa y otras tantas variantes nos ofrecen la necesidad de ese espacio que en la novela de Bolaño sufrirá tantas transformaciones. El parámetro 4 se refiere justo a lo contrario, que es abandonar la casa. Entre uno y otro se van creando los movimientos que caracterizan existencialmente a los personajes. Aunque nos salgamos de la novela, recordemos el final del capítulo 1 de *Estrella distante*, en el instante en que entra la noche y sale la noche, vuelve a entrar y a salir de la casa de las hermanas Garmendia como un cuchillo. Los parámetros 5, 6, 7 y 8 los hemos puesto juntos por su relación intrínseca con los personajes y su actividad interior, si bien son distintos unos de otros. La casa puede contener el recuerdo de un personaje o las impresiones, variando su intensidad, que un lugar les ha dejado. El deseo puede ir acompañado de la imaginación o suposiciones de un personaje del libro; el sueño, de las pesadillas o las necesidades ocultas que se *rev(b)elan*. Los reflejos interiores son los elementos de un interior físico que específicamente, sin tener que interpretar nada, hacen alusión al interior de los personajes.

El guarismo indica el número de veces que en cada parte aparece la palabra casa. El guarismo entre paréntesis añade los casos en que el sustantivo sufre alguna variación léxica o semántica, pues casa en un contexto dado puede implicar un exterior y un interior físicos al mismo tiempo, o el deseo y el recuerdo pueden ir de la mano... Los casos concretos los iremos comentando en su momento apropiado; por de pronto decir que, por

ejemplo, el analizador de textos *Monoconc pro* utilizado nos proporciona el porcentaje de casa, pero no de su plural, considerándolo distinto para el cómputo. Para nuestro análisis sin embargo hemos tenido en cuenta también el plural cuando ha aparecido en el mismo contexto que su singular. Para el comentario hemos incluido además las palabras satélite a casa, como hotel, isba, taberna, tienda, edificaciones... siempre dentro del contexto con el que trabajamos y que el programa ha seleccionado. Las referencias que hagamos irán numeradas según el documento de frecuencia casa en su contexto del Anexo I. Los párrafos y citas comentados serán asimismo de ahí extraídos, no de la edición de la novela sobre la que trabajamos.

Con inexactitud nos referimos al componente subjetivo de la lectura que se halla incluso en la precisión del dato objetivo. El cálculo de este componente subjetivo sería para la parte de los críticos el siguiente: de 66 veces que se repite la palabra casa, 57 nos daría una lectura fija de los criterios seguidos; 71, contando además las variantes que repiten criterio. En total 14 es el resultado de componente subjetivo que nos ha dado la lectura de los datos a partir del análisis en *Monoconc pro*; 3 en Amalfitano de 58 veces, 27 en Fate de 70, 52 en Crímenes de 232, y 22 en Archiboldi de 170. El componente subjetivo es notable en Fate y en Crímenes, las partes donde precisamente más se manifiesta la intemperie. En Críticos y Amalfitano el componente subjetivo es bajo, aunque presente en Críticos, pues la intemperie está pero no se percibe como tal, a no ser como hecho fantástico o sobrenatural en la violencia, el viento en el paisaje, un fantasma... En Archiboldi en cambio es bastante estable, pues en la quinta parte desde el principio se vive en la intemperie como un hecho natural.

A partir del cuadro desglosado, proponemos una lectura horizontal y otra vertical del mismo. Interpretando horizontalmente los resultados, la parte de los críticos muestra una distribución general bastante repartida, con predominio en el apartado de Recogimiento. En este criterio de agrupación se acentúa en Críticos la necesidad de protección ante sus inseguridades y el miedo: el miedo interior o íntimo que ni siquiera son capaces de percibir. Esto es lo que implica la polis fuera de la intemperie. En Amalfitano sucede igual que en Críticos, en cuanto a la distribución horizontal del

resultado, si bien la frecuencia de casa sitúa en un primer plano la parte exterior o física, y es que en esta segunda parte de la novela se da el principio de la intemperie como tal, que en Bolaño es una profundización de la realidad o el hecho físico, para evidenciar el metafísico. Este inicio de evidencia muestra la frontera de la polis en la intemperie.

En Fate se equiparan el Interior físico con el Reflejo interior. Fate realmente desvela la frontera, esto es el ser fronterizo que somos. El Recogimiento en Fate no connota sólo resguardarse, sino que connota igualmente el horror. En esta tercera parte la intemperie se deja ver en la casa, esta vez desde el interior. Con Amalfitano la presenciábamos, pero desde el exterior. El juego especular en ambos casos es distinto, como se puede comprobar en la lectura de sendas partes por separado. En Amalfitano asistimos a un principio de contemplación de la realidad, en contraposición a la percepción que de las cosas tienen los críticos; en Fate asistimos a la presencia del mal en sí, en su fenomenología y en su mística. Esto es lo que significa la intemperie dentro de la polis.

Lo que vemos en Fate, en los Crímenes se evidencia como nuestra *hibris*. Pasamos del exceso que supuso el nacionalsocialismo a la desmesura que suponen las muertes de Ciudad Juárez, la violencia en México y Latinoamérica y el mundo entero. Archiboldi conectará dibujando un arco, como un salto infinito, extático, al vacío, ambos epicentros del horror y materializaciones de la vacuidad estática de la caída en el siglo XX, que fueron la Segunda Guerra Mundial y los crímenes en Sonora. En esta cuarta parte el interior físico es el exterior físico y el exterior físico pasa a ser nuestro interior. Somos intemperie metafísica. Nos dirigimos monadológicamente a nuestra casa. Siguiendo a Kierkegaard, cuanto más ahondamos en nosotros mismos, más universales existencialmente somos. Nuestros actos son por consiguiente monadológicos y México es el espejo del mundo, como lo son Alepo, Ruanda, los Balcanes... La intemperie de los crímenes, que es la intemperie de la intemperie, nos provoca y genera la angustia existencial que en nosotros despierta e invoca al caballero de la fe.

En Archiboldi apreciamos una continuidad frente a la discontinuidad que presentan en su lectura horizontal las otras partes. Predomina ante los demás factores el



Recogimiento, pero en esta ocasión como un lugar o espacio, estado o sentimiento revelador y por tanto creador de la polis y no aniquilador de la misma, como sucedía en Crímenes, y ya entreveíamos con Fate. De ahí, como hemos dicho, que los Crímenes sean la intemperie de la intemperie, o dicho de otro modo, el Dionisos destructivo o *bebedizo de brujas* al que se refería Nietzsche<sup>373</sup>, y Archiboldi, la polis de la intemperie, lo cual mucho tiene que ver con el Dionisos nietzscheano.

Considerando los datos desde una lectura vertical, en Críticos destaca el componente irracional, por ser el aspecto que mejor les define, al no verlo ellos ni entenderlo. Este fortísimo contraste, donde las tinieblas son más luminosas que la razón, queda excelentemente expresado, con los mismos términos del crítico, por la voz narrativa omnisciente, cuando desglosa una conversación telefónica mantenida entre Pelletier y Espinoza en torno a su intrincada situación con Norton (2666, 61-62). En el cómputo léxico de la charla, el lector consigue ver lo que los críticos no pueden ni saben ni se atreven a ver y además sus palabras, sobre todo las más formales, ocultan. El miedo de los críticos acaba siendo un miedo mítico o supersticioso, como en la sima de *Lds*, cuyo centro los tiene atenazados en un orden que no es más que su propio laberinto. Las calles de Londres, sus congresos, sus búsquedas académicas no son más que espacios cerrados por los que deambulan superficialmente condicionados por un orden tan racional como angosto. El límite aquí no define para potenciar sino que se muestra como limitación.

Si nos fijamos en el cuadro de nuevo, en Críticos abundan los referentes a la casa como lugar donde resguardarse. En Amalfitano abundan empero con el personaje de Lola las referencias a permanecer fuera de una casa. El espacio cerrado de una polis configurada en la primera parte se vuelve el espacio abierto de la intemperie en la segunda. La artificiosidad del espacio de los críticos como zona protegida y mantenida por el estatus y la distancia de las formas, de la necesidad de guardar las formas, frente a la errancia sin destino de Lola. Esta errancia es la que a su modo también vive Amalfitano

---

<sup>373</sup> Ya nos referimos a él en ¿4.2?, *El nacimiento de la tragedia* (50).

y su hija Rosa. «La locura es contagiosa, pensó Amalfitano» (Anexo I, corte 82). Rosa, resguardada en la civilización, se halla empero en el abismo.

Tanto Norton como Lola anuncian la intemperie que alegoriza Santa Teresa. El abismo que ellas contienen es el epicentro que tiene perdidos en el vacío a Espinoza, Pelletier y Morini, a Rosa y a Amalfitano.

Sorprende el incremento de uso de casa como exterior e interior físicos en la parte de Amalfitano. Todos los elementos que percibe Amalfitano, y en general los personaje de Bolaño, están orientados a él, en él o por él, dando formas a lo informe y profundizando así el escritor y el lector en la sicología que monadológicamente les une. Amalfitano en cambio se pierde en sus esquemas o tentativas geométricas, cuando la forma se forma y no se impone. La literatura es pues un encuentro metafísico entre lo que el escritor expresa y transmite, y lo que el lector lee, interpreta y siente.

Si en la parte de Amalfitano predomina la subjetividad del exterior físico proyectada a un interior que busca su reflejo o imagen, en la parte de Fate se potenciará la subjetividad en el interior de las casas, iniciada en la soledad y la náusea en casa de su madre y sentida con más fuerza durante su visita a Santa Teresa. Un rancho al que van lo comparará con la soledad de la casa materna y se comparará asimismo con el desierto (Anexo I, cortes 161-162). Aquí sí habrá por tanto una correspondencia visible entre el exterior e interior físicos y su reflejo equivalente en el interior de los personajes. Especial atención en este sentido a la casa de Charly Cruz (del corte 167 al 172). La casa es comparada con un búnker de dos pisos en el corte 168, «y su sombra se proyectaba sobre un descampado». Esta proyección umbrosa se repite en el corte 188, donde Fate «[v]olvió a ver la sombra de la casa de Charly Cruz proyectada sobre el terreno yermo». Su interior se caracteriza por abundar en detalles inquietantes que desconciertan a quien los mira con otros ojos. En el corte 169 dice: «[l]a casa tenía *muchas* habitaciones» (la cursiva es nuestra). Estos elementos de la descripción no son inocentes, pues transmiten algo más que es inasible, pero que por su parte nos acecha. El corte 170 nos dice que aun siendo la casa grande, la habitación escogida como sala de estar no tiene ventanas. Posteriormente, en la escena de la última conversación entre Óscar Amalfitano y Charly

Cruz se evidencia plenamente que el refugio o templo es en realidad la intemperie desde el interior (corte 183).

Resulta interesante en este punto destacar las relaciones monadológicas manifiestas por el nombre propio, en cuyo reflejo se genera una zona fronteriza entre dos mundos totalmente distintos, en apariencia. Así tenemos a Óscar Amalfitano y a Oscar Fate, a Rosa Amalfitano y a Rosa Méndez. Esta última pareja recuerda la porosidad que comentábamos entre la pareja de *Lds* que hacen las Font, María y, sobre todo, Angélica, con Lupe. Su padre también está muy unido a Lupe. Esa porosidad expresada por la amistad es la intemperie, pero con la diferencia de que en *Lds* el padrote con el policía corrupto aún permanecen fuera de la casa. En casa de los Font se halla la locura, materializada en el padre, Quim; en casa de Amalfitano se instala el vacío. Rosa Amalfitano es salvada *in extremis* por el salto al vacío que da Fate en el abismo, y no por su padre, que permanece detenido al borde, aunque, eso sí, de frente, y no de espaldas como sucedía en *Lds* durante la ensoñación con Octavio Paz. En el aforismo 2 de “Un paseo por la literatura”, el padre se identificaba como en una oración o rezo con el abismo, al igual que sucede con Quim Font en *Lds*, lo cual nos lleva a esa orfandad universal (corte 109), que traducimos nosotros como intemperie metafísica. «Todos finalmente humanos y curiosos, todos huérfanos y / Jugadores ciegos en el borde del abismo», leemos en el poema “Mi vida en los tubos de supervivencia” (*La Universidad Desconocida*, 377). Amalfitano, después de visitar el extrarradio de Santa Teresa, el libro de Dieste le parece más razonable. En el corte 109 expresa esa periferia como «imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos», que es de lo que precisamente se compone, o compone y teje “Prosa...” y gran parte de la obra de Bolaño. En el corte 183, cuando Rosa Amalfitano lleva a casa a sus amigos, presenciamos la manera en que el refugio o fortaleza se ha transformado ya en la intemperie desde el interior.

Lo que monadológicamente no iluminemos en nosotros con nuestros actos, se queda en la más absoluta soledad, pero en la soledad que nos hunde, expuestos a ser absorbidos, esto es: aniquilados. ¿Qué sucederá con Rosa Méndez? Si sobrevive es

porque ha aprendido a comportarse en la intemperie. Una mujer que, como Auxilio y Lola, sale a la calle con la navaja en el bolsillo. O eso, o es material para *snuff movie*, que es a lo que apunta la novela.

Es importante destacar el modo en que finaliza la tercera parte de 2666, cuando Fate se reencuentra desde su plenitud con su madre en un sueño que tiene (corte 195), donde expresa la placidez de poder dormir en el sofá de la casa que al inicio de su historia le provocaba náuseas. Este reencuentro con la madre, después de haber atravesado la infinita oscuridad de Santa Teresa, implica la plenitud frente al vacío inicial desde la intemperie física, que es metafísica. Con Fate pasamos de un estado existencialista a uno existencial del ser y la vida, que es asimismo la opción de Bolaño en su obra.

En otra revisión vertical del cuadro comprobamos la diferencia abismal existente entre los críticos y los crímenes. Hay un sensible contraste entre los resultados de ambas partes. Con las cifras del factor Interior físico entre Críticos, 17, y Crímenes, 104, queda materializado el abismo. Probamos de este modo cómo la presencia física de la casa revela metafísicamente su ausencia. Esta diferencia con la parte de Archimboldi se estabiliza, al partir de la intemperie (la Gran Guerra de fondo con su padre, Prusia como imperio, país y nacionalidad que desaparecerá, el bosque como referencia principal, el fondo marino), y crear la polis en la intemperie desde la intemperie. En Archimboldi la polis es la frontera, la Frontera como polis en la intemperie. La construcción o aparición del alias, como en Fate, es la materialización de esa polis fronteriza de la intemperie metafísica. Esto se expresa o evidencia en que para Archimboldi o en Archimboldi la casa es de paso, en el sentido metafísico y afectivo que veíamos en *Tres* con las definiciones de alegría y tristeza en Spinoza. El paso es pues el movimiento y acto existenciales por los cuales la vida se manifiesta extáticamente en el siendo y ya no estáticamente en el ser. La casa del bosque evoca una casa de juguete, una cabaña o un refugio en el corte 528. Otra casa en este sentido del paso metafísico es la de Ansky, en los cortes que van del 474 al 480. En los cortes 511 y 521 tenemos la casa en la que vive con Ingeborg. De hecho, Ingeborg es esa casa fronteriza, esa intemperie metafísica que muestran la locura, la enfermedad y el amor. No por nada el nombre propio Ingeborg

alude en alemán al bosque. La casa que tendrá Archiboldi en Venecia no es ni un tercero ni un cuarto piso, sino que más bien se trata de un tercero y medio, en el corte 539. En realidad, la casa de Archiboldi es su maleta (corte 555), como representación o materialización de ese ir de paso o pasar de un estado a otro siempre en el siendo, nunca en el ser un estado u otro estado. Tegamos en cuenta que el verdadero nombre de Archiboldi en Hans Reiter, y que en alemán *reiter* significa jinete, como el *Parsifal* que leyó y entendió durante su adolescencia. En oposición a esta casa de paso tenemos la casa estática, que evoca y emula la Arcadia feliz y la utopía. Se trata de la Casa del Artista, o como se nombra en la novela, la Casa de los escritores europeos desaparecidos, que en realidad es una Casa de reposo-Centro neurológico, como se dice en el corte 554. La secuenciación del paso de Archiboldi por esta casa fija iría del corte 546 al corte 554, a saber: 546, presentación de lugar; 547, exterior físico del edificio y sus jardines; 548, formalizar por el día la estancia; 549, por la noche explorar los espacios que componen la casa; 550, interior físico y contenido inquietante; 551, exterior desde el umbral de la casa representado en el porche; 552, interacción en el umbral; 553, alejarse; y 554, reconocimiento real del sitio. Importa fijarnos en el modo en que se sale o se abandona una casa en la quinta parte, pues en la acción y el acto de escapar y huir se marca el impulso del exilio frente a ser absorbido por el horror o ser componente del vacío de la caída en el horror.

Hallamos un contraste significativo, dentro de las numerosas relaciones especulares y monadológicas que entretejen y unifican 2666 como un todo orgánico que apunta al absoluto inefable, pero que se muestra, entre las citas que tiene Rosa Amalfitano con Chucho Flores y las que Lotte mantiene con su novio ingeniero, Werner Heinrich, fundamentada en la inocencia y el respeto (corte 567). La casa de Lotte y Heinrich es representativa del tipo de relación que viven y crean juntos. Ante el abismo o los abismos de Rosa, Lotte y Heinrich pueden vivir en una sola habitación, «pues todo lo que hacía su marido era para complacerla» (corte 568). «Durante la semana, pese a que trabajaba duro, Werner se las arreglaba para ayudarla en todas las cosas de la casa» (corte 569).

Llama la atención que la frecuencia de casa aumente considerablemente al final de 2666 en torno al personaje de Lotte. En ella se halla un modo de polis en la intemperie en que la cifra 2666 se resuelve. La novela no nos deja desamparados, sino que se resuelve como polis en la intemperie, desde la intemperie, como vivencia existencial tras la ventana, donde la aventura siempre continúa extáticamente. La última referencia, la del corte 600, es Archiboldi en casa de su hermana. Esto contrasta monadológicamente con la intemperie en la casa de los crímenes, cuya ubicación metafísica es la frontera. Archiboldi y Lotte en su vejez continuarán su camino existencial en Santa Teresa, lanzándose extáticamente al abismo desde su borde, pues somos el borde del abismo, en el cual nos estructuramos y creamos o estructuramos y aniquilamos.

En general, mediante la columnas de Recogimiento y Salida nos damos cuenta de que se va hacia la casa o tendemos a ella mucho más que se sale o abandona. 2666 es una profundización interior desde el exterior. Lo psicológico, decía Kierkegaard, es la frontera entre lo empírico y lo espiritual. La visión metafísica debe despertarse desde la experiencia física. Y éste es el giro posplotiniano que concibe el Uno-Bien a partir de la materia.

Continuando con una lectura vertical del cuadro, despunta sobre las demás partes la de Crímenes, lo cual nos indica y señala la falta, la ausencia, la desaparición, el hueco, el vacío que la acción de la intemperie inflige a la intemperie. Este pespunte gráfico en la horizontalidad de Crímenes frente a las demás partes muestra la aniquilación expresada a lo largo de 2666.

En “La parte de los crímenes” se incrementan sobremanera las alusiones al interior de la casa como espacio físico. Prima en ellas y el estilo la objetividad, pues el protagonista en este caso es el cuerpo sin vida o su ausencia, su desaparición, y ya no el plano psicológico o existencial. El exterior físico también alude a la casa como objeto con un estilo preciso y aparentemente distante, al igual que sucedía con el interior físico. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones lo que está estimulando es un plano subjetivo del mismo, aumentando cada vez más la carga dramática de lo así narrado, por el potente contraste entre la forma o modo de la narración y su contenido, abriéndose así a una

manifestación metafísica de ese objeto o hecho físicos. Un ejemplo magistral en este modo de emplear un estilo burocrático, administrativo o de informe lo tenemos en el cuento de Kafka, *Ante la ley*.

La casa en Crímenes nos indica con su descripción, ubicación y tipología la clase o estatus social de quien vive en ella. Así por ejemplo en los cortes 232, «casa pequeña»; 235, «casucha hecha de adobes y elementos de desecho», cerca de la maquilarora; 250, «casa en medio del desierto, una casa de adobes de apariencia humilde»; 299, «[l]a casa estaba en (...) una colonia de clase media con casas de uno o dos pisos, no todas de construcción reciente, en donde uno podía ir caminando a comprar el pan o la leche, por aceras arboladas y tranquilas»; 337, «casa modesta»; 389, «La casa de la diputada era grande, de una sola planta, con patios en donde antiguamente entraban carruajes». Si bien asistiremos a todo tipo de edificaciones, abundará la precariedad, lo cual se extenderá por todas partes y áreas de Santa Teresa, creando una sensación de inestabilidad, no de suelo firme de pavimento, ni arenoso del desierto, sino vacío como un abismo. La casa como recogimiento convive con otras connotaciones como lugar donde resguardarse, defenderse, huir de los problemas. En el corte 269 describe una casa «con paredes encalada y una puerta de hierro», dando apariencia de protección o fortaleza. Muy distintas connotaciones en una descripción similar al inicio de la quinta parte, donde en el corte 437 se caracterizan las construcciones rústicas con la armonía y la fortaleza de sus líneas. La casa de los Reiter transmite una solidez que se desvanece en la casa santateresiana.

Amalfitano se caracterizaba por permanecer en el umbral de su casa contemplando su jardín trasero, o el patio delantero, o las vallas que acotan su propiedad o la del vecino, y algo más allá. Es el viento el que se cuela acariciando la verja y bamboleando el libro de Dieste como un jugueteo más. En los cortes 106 y 107 Amalfitano ve las medidas de protección en casa de su vecino, que marcan a la casa como frontera y fortaleza. Su casa es en sí, aunque él no lo vea, la frontera, como apreciamos en el uso que de ella hace en el corte 99. En el 98 se sienta en el porche a recordar el pasado. La frontera se caracteriza en la cuarta parte en el umbral de la casa, donde los

personajes se paran a mirar, como apreciamos en los cortes 294 y 295. Asimismo sucederá en los cortes 507 y 508 con Archiboldi. La percepción del mundo y lo que en él es proyectado o lo que de él se recibe desde ese umbral diferirá en cada una de las partes. En Amalfitano se genera tensión y duda: el mundo se encoge; con los policías de Santa Teresa, relajación: el mundo sucede; Archiboldi lo que hace es observar: el mundo se manifiesta.

Volviendo a una visión general de la frecuencia casa, detectamos un alto uso del posesivo, como en el corte 396, «a Kelly le gustaba mi casa»; en el 162, «[l]a sala de tu casa no es lo mismo que una vieja platea casi infinita»; en el 141, «pensó si no sería conveniente llevarse a su casa el jarrón con las cenizas». Esta profusión se contrapone a la orfandad del mundo del corte 109, que en Bolaño fragmenta la totalidad de la casa hasta convertirse en un cementerio de 2666. Esta visión que denuncia y evoca una desprotección absoluta es la que también experimentamos en el poema de *Los perros románticos*, “Godzilla en México”. Sin embargo, en la misma visión se halla la intemperie y la polis que desde ella se proyecta y crea, como es en sí la obra de Bolaño.

Uno no sale de la casa en Santa Teresa; en Santa Teresa la casa lo absorbe a uno. La intemperie de la intemperie vacía la casa respetando sus estructuras. La casa acaba siendo la simulación, la máscara, la cáscara de una casa. Este tipo de vacuidad monadológica es el reflejo que se trasluce en Santa Teresa y muestra el paisaje de nuestro cementerio metafísico cifrado en la fecha de 2666. La casa en Crímenes es pues la intemperie, para mostrar la intemperie metafísica que somos, y para mostrar la acción de la intemperie en la intemperie o el vacío de la caída, lo cual presenciamos en los cortes

- 211, «[d]esde hacía dos días faltaba de su casa»;
- 212, «[e]sa tarde Andrea no volvió a su casa»;
- 213, «murió en su casa y en su casa encontraron su cadáver, no en un baldío, ni en un basurero, ni entre los matojos amarillos del desierto»;
- 229, «[j]amás volvió a casa»;
- 233, «trasladó el cadáver de su amiga hasta la cama»;



- 238, «[l]a siguiente muerta apareció (...) en el callejón (...), casi al final, en donde hay cuatro casas abandonadas, cinco si contamos la casa de la víctima»;
- 247, «por la tarde se puso a vigilar la casa y al cabo de dos horas, cansado de esperar, forzó la cerradura y entró»;
- 251, «[j]unto a la casa estaba estacionada una furgoneta con tracción en las cuatro ruedas»;
- 275, «cogió una manzana (...) y se la comió mientras volvía a registrar todos los rincones de la casa»;
- 278, «era lo mismo que estar en la casa de nadie, sino en el campo, entre el polvo y los matojos, en una casucha con corral»;
- 287, «[h]abía desaparecido de su casa»;
- 290, «[y]o estuve entre los que registraron su casa a ver si encontraban alguna pista»;
- 297, «[s]igue, sigue, dijo Epifanio mientras entraba en los otros cuartos y volvía a salir rápidamente, como si sólo una mirada le bastara para registrar todos los rincones de la casa»;
- 298, «[t]ocó el timbre y tuvo que esperar mucho rato a que le abrieran, aunque en la casa aún había luces»;
- 301, «si quiere registrar mi casa venga con una orden del juez»;
- 306, «[c]inco policías de Hermosillo, del Grupo Especial (...), buscaron pruebas incriminatorias tanto en la casa de Haas como en sus dos tiendas»;
- 309, «[e]xaminada la casa, pocos efectos personales (...) se encontraron»;
- 313, «[l]a puerta de la casa estaba abierta de par en par y los policías no dudaron en penetrar en su interior»;
- 315, «[e]n su casa, un departamento de reducidas dimensiones y pocos muebles (...), no se encontraron papeles que aclararan la identidad de la víctima»;
- 319, «[c]on un gesto, el policía señaló el desierto que se extendía al otro lado de la carretera y le preguntó si la había matado allí o en su casa»;
- 327, «[a]llí, en la casa solitaria, hicieron el amor por primera vez»;

- 329, «[d]os días antes había sido secuestrada por diecisiete individuos, en su casa, que quedaba en los altos del cabaret»;
- 330, «[l]a sirvienta, Carolina Arancibia, de dieciocho años, consiguió escapar de una suerte presumiblemente similar, al esconderse en el desván de la casa en compañía de la hija de la occisa, una bebida de dos meses»;
- 333, «[l]a siguiente muerta fue Adela (...), asesinada a puñaladas en casa de sus padres»;
- 334, «[d]esde hacía una semana la pareja iba mal y Adela se trasladó a vivir a casa de sus padres»;
- 335, «[e]l judicial entró disparando en la casa»;
- 338, «[e]n diciembre, y éstas fueron las últimas muertas de 1996, se hallaron en el interior de una casa vacía (...) los cuerpos de Estefanía Rivas, de quince años, y de Herminia Noriega, de trece»;
- 345, «una llamada anónima avisó a la policía de unos disparos en el interior de una casa»;
- 349, «[l]a casa olía a semen y a alcohol»;
- 350, «[l]a casa estaba llena de policías»;
- 355, «[l]a casa donde se encontraron los cadáveres era propiedad de una anciana que no se enteraba de nada, una vieja dama de la alta sociedad santateresana»;
- 356, «[n]adie viola y mata en su propia casa»;
- 357, «[n]adie viola y mata cerca de su propia casa»;
- 362, «[u]na actriz argentina de dieciocho años se puso a llorar y dijo que quería irse a su casa, con su mamá y sus hermanitos»;
- 368, «hacer bosquejos del lugar del delito (...), varado entre el sueño y la vigilia, escuchaba o recordaba voces que le hablaban de la primera de su familia, (...) huérfana sin nombre, de quince años, violada por un soldado belga en una casa de adobes de una sola habitación en las afueras de Villaviciosa»;
- 376, «[l]a puerta estaba abierta y la vecina entró en la casa, en donde de inmediato notó algo raro, que sin embargo no supo precisar»;

- 378, el judicial «se personó en el lugar de los hechos una hora después de que la casa hubiera sido tomada por la policía»;
- 379, «[l]os policías que registraron la casa encontraron unos calzoncillos (...) abandonados en el baño y manchados de sangre»;
- 381, «ella también se fue a trabajar y en la casa sólo quedó la suegra, quien, al igual que antes hiciera su yerno y su hija, durante un rato estuvo espiando la calle desde la ventana, sin ver ni notar nada sospechoso»;
- 408, «[d]os días después la acuchillaron en su propia casa»;
- 415, «[l]a noche (...) era cerrada, sin estrellas, sin luna, y la casa, esta casa, estaba silenciosa (...), aunque yo sabía que mi guardaespaldas estaba por allí cerca, despierto, (...) y que si tocaba un timbre no tardaría en aparecer una de mis sirvientas»;
- 423, «[s]i acaso dejan a un empleado, sin llaves para entrar en la casa principal, encargado de nada».

El desamparo que esta caída produce es como estar en el purgatorio, según se dice en el corte 342, «sin angustia, sin la sombra de la muerte». La reacción es donde se manifiesta el acto, no en lo afectado. En este sentido el vacío realmente se materializa en el olvido, la desidia, la indiferencia, la costumbre, el hastío, la distancia, el miedo... y ya no sólo en el cuerpo desaparecido o inerte. 2666 es una muerte metafísica, en un laberinto de causas-efectos físicos. ¿Y el mal? ¿Dónde se halla el mal? El poeta reacciona en la intemperie para crear polis. Así 2666.

Hacia el final de esta cuarta parte se dispara obsesivamente la mención de espacios: casa, hotel, departamento... como aludiendo a una búsqueda desesperada. Pero esta búsqueda no es para salir de la desesperación, sino que precisamente la búsqueda ha de realizarse, como dice Kierkegaard, en la desesperación.

Para quien sepa ver, los números resultantes con sus combinaciones en los cuadros analizados contienen su mágica matemática. Una vez nos hemos instalado en la casa, lancémonos al abismo.

## 6.2.- LOS CRÍTICOS: LA POLIS FUERA DE LA INTEMPERIE.

Cuando la polis saca de sí o se saca de sí la intemperie se convierte o cambia en sí misma en polis de la polis. En este caso la polis se traga o absorbe a la polis como polis, esto es, sistemáticamente. La frontera en este sentido es el vacío, es decir, la distancia, siendo en sí misma la distancia distanciada de sí misma, que aparta de sí a la intemperie. La polis se aparta así de la intemperie para instaurarse o imponerse como polis.

Hay que ver. El mundo es ciego. El mundo está ciego de sí mismo. El mundo así se impone y no se muestra, no se muestra como mundo pues se impone como el mundo. Esta imposición es una simulación. La simulación sistematiza al sistema como imposición. Así las relaciones de poder para estructurar el sistema, que se jerarquiza, esto es, impone su jerarquía. El sistema de este modo es sistemáticamente ciego, porque el mundo está ciego. La polis por consiguiente se expulsa de la intemperie. Cuanto más pensamos que vemos, debido al desarrollo de nuestra metrópolis, más ciegos estamos. Somos violencia. Somos la violencia. Somos en la violencia. Por eso lo primero que se hiere es el orgullo. Por eso nuestra primera reacción es la ira: reacción que se incrementa *ad infinitum*. Nuestro principal pecado es por consiguiente el de la soberbia, la que se muestra y la que no –la que no es porque la escondemos o se nos esconde–, sea este mostrarse o esconderse desde o con su lado o rostro más temible y feroz, o bien el más amable y dulce, reinando por lo tanto este pecado capital de la soberbia ante y sobre los demás. La violencia que no se muestra es tan violenta o más que aquella que mostramos, dejamos ver o no conseguimos contener. La violencia que no vemos la mutilamos o refinamos. Nunca dejamos de ser violencia o violentos en nuestro hacer, sentir, pensar y vivir. Al final todo se decide en el acto; esto quiere decir que en el acto siempre se muestra la violencia: todo acto se muestra o evidencia o realiza violentamente. El amor, sin embargo, está de fondo, el amor se halla en el fondo del fondo. En la intensificación del amor, en el amar, la intensidad del verdadero amor, del amar de verdad que es el amor trascendental por el cual trascendemos haciendo, sintiendo, pensando y viviendo, esto es: siendo. Es por eso que únicamente llegamos a él con humildad, dando un paso

hacia atrás, no hacia adelante. Este último, dando un paso hacia adelante, es el amor ciego ante el amor visionario de Bolaño metafísico. El *wild* contempla el *savage*, no al revés. El amor es por tanto nuestro trasfondo. Todos amamos y todos somos amados; sólo que es en la belleza y con la belleza el modo en que mostramos, o más bien demostramos, ese amor *ante nuestro ojos*, siguiendo la terminología heideggeriana. Lo irónico de la belleza es que siempre amamos, pero sin llegar a él, sin llegar al amor en el que siempre amamos y somos amados en última instancia, que es, irónicamente, la primera. Por eso necesitamos de la belleza, que es en este sentido como un amor ya dado, ya dado por esa belleza, pero no por ello en nosotros hallado. En “La parte de los críticos” de *2666*, es en la crítico Liz Norton donde hallamos la belleza o la belleza del amor, pero sin que se halle sin embargo *el* amor, ya que ese amor es siempre *su* amor, que es además un amor frustrado, y, en la frustración, un amor vacío, frustrándose, retorciéndose; esto es el vacío abismal por el cual caen vaciándose, retorciéndose y frustrándose los críticos de la primera parte de la novela Manuel Espinoza y Jean-Claude Pelletier. Norton, por su parte, y siempre para su parte, particularizándola, pretende parar su caída, que son sus caídas multiplicándose *ad infinitum*, como los cabellos de Medusa, en la silla de ruedas de Morini, que en sí es otro agujero que se abisma ensimismado. Ellos, los cuatro, realizándose como la polis de la polis, acaban revelando en sí mismos la intemperie de la polis. Por tanto más que la belleza lo que necesitamos es la paciencia, puesto que la paciencia, con paciencia y en la paciencia llegamos a amar y a ser amados de verdad, en el sentido de que ya amábamos y éramos amados, pues la paciencia brinda la posibilidad, no es la posibilidad. Si así fuese, la paciencia se erigiría como polis, no como movimiento metafísico creador de la polis de la intemperie, ya que la paciencia se altera con facilidad y distorsiona la realidad en su alteración, por mínima que ésta sea. Hay que ver. Si vemos, la violencia se transforma en la fuerza del amor, se genera o regenera, depende del instante o acto, en fuerza de amar, en fuerza para amar. Ésta es la dimensión del *wild* de *Los detectives salvajes*. Ciegos, lo que hacemos es en la violencia intensificarnos y hacer que esa violencia sea en todos sus sentidos destructiva y, destruyendo, generando el principio de aniquilación, que es vacío en el amar y en el ser amado. Esta violencia o estado de *savage* es la que presenciamos verbigracia con los críticos en la escena de la paliza al taxista paquistaní.

Norton es cruel. Eva, según la visión que Milton nos ofrece de ella, tiene que aprender a ver para saber amar. Si no, su amor es un remolino que nos traga, una deriva que aleja a Adán de sí, absorbiéndolo, un abismo que, como abismo que no es nuestro, abismalmente nos vacía, como les sucede con Norton a Pelletier y a Espinoza. Un ejemplo matérico, o desde el sentido de la materia, de este proceso espiritual del alma lo tenemos asimismo en el cuento de “Putas asesinas”.

Se ama cuando se consigue o aprendemos a amar lo que no se ama. Se ama cuando incluimos aquello que nos insta a ser excluido, excluyéndonos. Incluimos dando un paso hacia atrás; somos excluidos dando o cuando son los otros los que dan un paso hacia adelante. Dando un paso hacia adelante, excluimos, y, excluyendo, nos excluimos, distanciamos, aislamos de nosotros mismos, de los otros y de lo otro. Los críticos de la primera parte de *2666* son un fantástico y aterrador ejemplo de ello. Este sentido o percepción del mundo está brillantemente desarrollado por Michel Houellebecq en toda su obra, jugando con la frivolidad, para metafísicamente expresarla como síntoma distintivo de nuestro tiempo, pero sin serlo. Precisamente porque Houellebecq no es frívolo, expresa la frivolidad, mostrándola, evidenciando y por tanto mostrando nuestro mundo, mostrando el mundo. En la idea expresada, junto a los críticos de Bolaño podemos contemplar asimismo como otro buen ejemplo o ejemplar de nuestra fauna postindustrial y posmoderna del no saber amar al personaje principal de *El mapa y el territorio*, Jed Martin. El genio, el éxito, la riqueza, esto es, el sueño de la modernidad, en su destacar sin amar, se hunde en la mediocridad de la que desea o quiere destacar o por la que precisamente destaca, hundiéndose entonces el sueño en su pesadilla, transformando la individualidad que nos hace universales en masa. El genio adorado y alabado se masifica en su genialidad, pues no se distingue como universal, sino que destaca como particular. Al particularizarse, se masifica como una inconsciencia, sin amar, y ya no se individualiza como una consciencia, amando. Da igual que los críticos hallen a su ansiado Archiboldi, ya que en su ceguera existencial, creando en su búsqueda, creando su búsqueda, aniquilan y se aniquilan. El mundo anodino y destructivo de los críticos en *2666* es el que también vivenciamos en la novela de Houellebecq, *Sumisión*, curiosamente desplazada su narración a un futuro próximo de su

fecha de publicación, el 2015, dando a la historia, que recorre y narra los fútiles avatares y tribulaciones inanes de un catedrático de universidad común y corriente, aunque brillante en la época dorada, y olvidada, de su tesis doctoral sobre Joris-Karl Huysmans, ese aire profético con que nos hace penetrar con más violencia, ironía y elocuencia su lectura de y en nuestro presente, como un presente no sólo metafísico, paralelo, posible, verosímil y latente, sino más bien y sobre todo, como sucede con la cifra de 2666, un presente palpitante y nuestro. Las fechas cogen de nuevo un protagonismo significativo. Si en la novela que comentábamos de Javier Moreno<sup>374</sup> nos situábamos en el Madrid del 2020, en la de Houellebecq de *Sumisión* somos ubicados en el París del 2022. La simplicidad del registro narrativo en Moreno da paso literariamente, cronológicamente, y mediante sendas *submersiones*<sup>375</sup> en la ciencia ficción, a una pluralidad de registros y sentidos múltiples en la voz narrativa de la novela de Houellebecq. Esa insistencia parece esconder un cambio que en nosotros ya vibra, como una necesidad imperiosa de trascender algo que nos atosiga, pero que no acabamos de entender. Nuestra ceguera ante nuestro 2666 intenta verse en una pretendida y pretenciosa proximidad, como si la proximidad numérica o temporal nos diese la visión, cifrada como 2020 ó 2022, en nuestra ceguera espacial y, ante todo, existencial. Los críticos de la primera parte de 2666 buscan *críticamente*, con premura y ansiedad, esa visión en su obsesión archimboldiana.

Houellebecq se sitúa nuevamente y con mucha inteligencia en el ojo del huracán o vórtice de nuestras sociedades modernas o posmodernas. El escritor de *Las partículas elementales* se abre a una reflexión metafísica para dar una visión metafísica del mundo en el centro palpitante de nuestra ceguera afectiva, y por tanto metafísica, o fondo de nuestra caverna, fusionando nuestra realidad con una realidad hipotética, mediante un

---

<sup>374</sup> El comentario de esta novela lo realizábamos en el punto 6.1.- La presala a 2666.

<sup>375</sup> Recordemos que este era el significado etimológico de la ciudad de Gomorra (*La Biblia didáctica*, 1038), título que por cierto Roberto Saviano da a su novela sobre la Camorra. Esta insistencia o repetición azarosa, esta causalidad casual o casualidad causal, configura y evidencia entre la legalidad y la ilegalidad, desde lo legible y lo ilegible, y mediante la sensibilidad literaria y fronteriza de lo inteligible, el *Zeitgeist* de nuestra era tecnológica y global.

leve y suave futurible, dando como resultado una ficción que nos subyuga y apabulla, por ser más clara y evidente que la experimentada, percibida y sentida por nosotros en nuestro normalmente adormilado día a día. La sumisión es el saber amar en un mundo que no sabe amar. La metafísica nos da nuevamente la clave para vislumbrar y abismarnos en el verdadero amor, iluminando desde sí mismo la falta de amor o la aniquilación del amor del que resulta nuestro cementerio viviente, o muerto en vida, que no muerto, por tanto, olvidado o *muriente* de nosotros mismos en nosotros mismos, que es 2666. Houellebecq nos muestra desde aquello que más rechaza nuestro orgullo y soberbia, la sumisión, el amor que nos salva de la distancia afectiva que nos aniquila. Con el escritor de *Plataforma* estamos en todo momento con esta novela de *Sumisión* en el mundo perceptivo y existencial de los críticos de 2666, tan característico y definitorio de toda su obra. En esta novela de Houellebecq la unión, la visión política y el afecto vienen dados por un gobierno islamista que desea cambiar el orden europeo de corte laico y cristiano. Esta nueva luz o punto de vista revela y refleja la ceguera de la vieja Europa cristiana y la nueva Europa islámica. Los personaje se exilian, si son judíos, o cómodamente son asimilados por el nuevo orden religioso-político, si son modernos. Desde la sumisión que es el verdadero amor contemplamos por consiguiente la ceguera de la percepción del mundo que suponen un Estado laico y moderno y el que supone un Estado religioso y tradicionalista. Lo triste, irónico y paradójico es que el verdadero amor se nombra, y en su nombre colocamos nuestras máscaras, haciendo del amor nuestro laberinto. La sumisión polémica para la modernidad o la posmodernidad que propone Houellebecq es sin embargo en Houellebecq, y con él, todos nosotros, el paso hacia atrás nietzscheano que nos hace apreciar, contemplar y sentir el verdadero amor, y desde ahí, sentir, contemplar y apreciar el verdadero cementerio y horror en que vivimos, pues lo creamos con nuestros actos (*Sumisión*, 244-246). El autor de *Al revés* representa la historia paralela que subyace en la narración de la vida del catedrático de literatura de la Sorbona, François. A partir de él, las conversaciones desarrolladas en la quinta y última parte de la novela sobre religión y mística, Nietzsche y el propio Huysmans darán la vuelta a la historia que se cuenta, durante la misma narración o lectura, si el lector capta el sentido que indicamos, destilando una finísima ironía, la cual tensa al máximo la frivolidad de nuestros mundos modernos, eso sí, al mismo tiempo que nos afina nuestro



autor francés, si no perdemos el sentido antes, con el fin de captar y sentir el verdadero amor, y mostrarnos al fin como creadores del mundo y no como 2666 (*Sumisión*, 164-165 y 241). El contraste entre los finales de Bolaño en *Lds* y *2666*, con el de Houellebecq en *Sumisión* es fortísimo. Mientras que Bolaño nos deja viajando, trascendiendo el final, Houellebecq parece que prefiere mostrarnos el amor que nos hace trascender en vida, eso sí, entre los vericuetos intelectuales y vacíos afectivos de sus personajes, en un momento dado de la narración, pero al final, en su denuncia, dejarnos bien ubicados en una de las tumbas o ataúdes de nuestro 2666. La última frase que cierra la novela *Sumisión*, trascendiendo para y hacia su polis, tomando esta vez el sentido de subordinación y asimilación de una polis dada, y dicha por su protagonista, el catedrático François, una vez convertido al Islam, es sencillamente que «[no] extrañaría nada» (281). La fosa común u hoyanca en que acaba su madre (165) es también ésta en la que afectiva y existencialmente termina él, progresando. En este sentido es bestial –salvaje– la diferencia del recorrido o proceso existencial por el que pasan Fate y François. La orfandad propia, recurrente y fundamental de un escritor como Houellebecq muestra nuestros vacíos como personas y sociedad, como entes aislados y masa, revelándonos en ellos. Esta orfandad, vacío y profunda tristeza nos lleva directamente a Bolaño, y también a Juan Rulfo. Rulfo, Bolaño y Houellebecq son escritores de la intemperie y por tanto poetas; son en sí, como vida y como obra, poesía. En esa poesía nos revelamos y mostramos, al menos en el acto de lectura de sus escritos, como mundo.

La estructura de *2666* son círculos que se cierran con círculos que se abren, según las voces protagonistas o secundarias por las cuales transcurre la historia o con las cuales la historia transcurre. Cada voz nos ofrece una perspectiva de las cosas y por tanto crea su mundo, nuestro mundo o el mundo. En última instancia, que es siempre la primera, toda voz en *2666* o la obra de Bolaño, continuando con las ideas expresadas por José López Martí<sup>376</sup>, muestra el mundo. En el caso de *2666* cada voz crea un nivel de visión o dimensión de la obra: crea por consiguiente *su* círculo. Esta voz se enmarca y encierra en su propia voz, como es el caso de los críticos, o se abre difuminando su marco para

---

<sup>376</sup> “El mundo como destrucción de la realidad”, *Postdata*, N° 4, 1987, pp. 69-71.

revelarse metafísicamente intemperie, como es el caso de Fate. Amalfitano representa como círculo o circuito ambos movimientos metafísicos de apertura y cierre. Como Quim Font, entrevé la intemperie y por tanto se entrevé a sí mismo. Los crímenes nos dibujan el marco que, como intemperie en sí mismo, se cierra como intemperie y fija como tal. El marco fijo o lente estática del crimen hace que veamos el mundo como vacío, vaciándose, vaciándonos, revelándonos como 2666, *ya* siéndolo. Archiboldi es el núcleo que atraviesa el siglo XX para abrirse y expandirse infinitamente como la intemperie en nuestro siglo XXI, abriendo nuevamente el marco, en su viaje, en su viajar, viajando, salvándonos del vacío en el que *ya* nos precipitamos vaciándonos, en el deseo de olvidarnos de nosotros mismos. Los movimientos metafísicos de apertura y cierre de las dimensiones circulares que nos brindan cada una de las voces de 2666 despiertan en el lector la visión de su vigilia en el ensueño. Nos despertamos metafísicamente durante el proceso de lectura de 2666, sintiendo el cambio o metamorfosis de nuestra ceguera en visión. En 2666 nos hacemos visionarios mediante nuestro malditismo. Nuestra conciencia oculta nuestra animalidad latente e intemperie metafísica construyendo máscaras que los ojos ven y a los ojos tapan, en su laberinto, haciendo esas máscaras, a la intemperie y al animal, persona. La conciencia debe hacerse instintiva, siendo conciencia, dando por tanto esa conciencia un paso hacia atrás, recuperando así su dimensión salvaje, captándose y concibiéndose nuevamente en el *wild*. Sin esta dimensión, la conciencia está ciega, estrecha en sí misma y vertiginosamente dominante, abusivamente dependiente y en sí misma epidérmica, en y por su *savage*, aun siendo este *savage* en su civilización más perfecta.

Bolaño ha sido tildado de escritor apocalíptico, pero pensamos que 2666 es apocalíptica no por mostrar el mal o el final de los tiempos, sino más bien por revelarnos como plenitud, indicando el mal. La fecha, cifra o profecía de 2666 no nos encierra en tal número, sino que precisamente en ese número nos abre como la intemperie metafísica que somos. El mal nos libera, en este sentido indicado, no nos condena. Siendo el mal el ser fronterizo se salva en la intensidad de su plenitud o se aniquila en la intensificación de su vacío, *en* su vacío. Esta última opción es la más irónica de todas. El universo es en sí ironía por no ser el vacío que lo provoca y genera. El vacío indica la plenitud, pues el

vacío no es más que vacío. Es la plenitud en ese vacío, o para el vacío, la que hace pleno, u otra plenitud, a ese vacío –al vacío–, cuando el vacío no es tal plenitud sino sólo vacío. De ahí la profunda, triste y burlona ironía. La plenitud del ser fronterizo es la que hace al vacío la otra plenitud, vaciándose en ella. Satán, recordemos, es el vacío de la caída, pues la caída, en sí, es ya plenitud, salvo que caiga por su vacío en su vacío; entonces es Satán. Nosotros, el ser fronterizo, siendo satánicos nos revelamos Dios, eso sí, en la frontera como la frontera. No somos Dios, siendo Dios. En el no ser somos Dios, como en el no saber, y no en el ser o saber, como sí sucede a Carlos Wieder. En la intensidad de nuestra intensificación somos la plenitud del ser fronterizo. Pero nunca dejamos de ser intensificación; nunca dejamos de ser el mal. Somos, pues, constante lucha o lucha incesante. En cuanto dejamos de luchar o nos relajamos o domesticamos la lucha es cuando somos invocados por el otro o lo otro, una figura, rol, estatus o dogma, en relación de poder o deriva, canalizados, adormecidos y anulados en esa dejadez, que es abandono en su intensificación, intensificándose como abandono, y no el abandonarse como intensidad, como la intensidad de la fe existencial que nos saca de toda polis en el constante reformularse de la polis o incesante lucha de la vida. En este sentido es la obra de Bolaño, y especialmente *2666*, apocalíptica, ya que por ella y en ella nos revelamos, aún –y debido a ello– sin rebelarnos. El año 2666 es simbólica, alegórica, metafórica, existencialmente *ya*, y por ser *ya*, ya nos vemos cifrados como 2666, visualizándonos en ese número de 2666, visualizando y actualizando desde nuestro *ya* la profecía 2666. La novela es esa visión en esa revelación, *rebelándose*. Nuestra edificación existencial es por consiguiente nuestra aniquilación espiritual: el no saber amar *fortalecidos* como polis, en la polis, para la polis.

Paz Soldán dice que «*2666* es la aventura y es el apocalipsis, diseminados a lo largo y ancho del planeta» (*Bolaño salvaje*, 19). Conforme a lo que venimos argumentando, pensamos, siguiendo las palabras de Paz Soldán, que *2666* es la aventura del apocalipsis que los críticos no ven, viviéndola; Amalfitano entrevé; Fate intuye, lo despierta y reacciona; los crímenes sufren; Archiboldi ve, vive plenamente y escribe,

viviéndola. En este sentido es interesante otro comentario del mismo artículo<sup>377</sup> de Paz Soldán, cuando dice que «los asesinos son también tragados por el “agujero negro” en que se ha convertido Santa Teresa» (23), afirmación que compartimos en cuanto a que nuestros actos son monadológicos, y en cuanto a que el vacío que expresamos y realizamos es el que nos crea y traga, como el Comala de Pedro Páramo en Rulfo. Y concluye, refiriéndose al cuento de Bolaño, “El policía de las ratas”: «[s]i el orden se rompe –o mejor, se “disloca”–, entonces el trabajo del policía será intentar recuperar el orden» (Ibídem), o bien queda evidenciado que el trabajo del policía o del detective, por lo que venimos diciendo, es además y sobre todo metafísico, fenomenológico, poético. Si el orden se trastoca o disloca debemos llegar al fondo de la cuestión, volver y releer el crimen, y hundirnos en los trasfondos de los signos que aparecen y se esfuman ante nuestros ojos, o, ante nuestros ojos, olvidamos, y así perpetramos y perpetuamos como nuestro 2666.

Masoliver Ródenas también considera 2666 como «una novela apocalíptica y abismal» (314)<sup>378</sup>; pero, insistimos, apocalíptica por reveladora, ya que en ella perceptivamente se nos abre el mundo para mostrarse el mundo. Somos nosotros quienes elegimos arrastrarnos a nuestro infierno –no reaccionar y dejarnos llevar en este sentido es también elegir o una elección–, o elevarnos a nuestro cielo, como intemperie metafísica, en la frontera, a nuestro Paraíso o Empíreo. Lo que se nos abre metafísicamente es pues la frontera, esto es nuestro ser en la frontera como la frontera, o dicho con otras palabras, lo que se abre es a su plenitud el ser fronterizo. Concluye Masoliver Ródenas sobre las obras de Bolaño, sobre todo sobre *Lds* y 2666, afirmando que «[e]stamos pues, ante novelas absolutamente abiertas. (...) Lo que queda luego es el abismo» (314). Pero eso ocurre, siguiendo con nuestra hermenéutica, porque somos el borde del abismo; sólo que, Bolaño, con su obra, nos pone o ubica frente a él, cuando lo

---

<sup>377</sup> Edmundo Paz Soldán “Roberto Bolaño: Literatura y Apocalipsis”, *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 11-30.

<sup>378</sup> Juan Antonio Masoliver Ródenas “Palabras contra el tiempo”, *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 305-318.

que acostumbramos es a colocarnos cómoda o incómodamente de espaldas a él, de espaldas al abismo, lo que resulta irónica y paradójicamente, al menos para quien ve y así lo siente, más vertiginoso: resulta entonces ser directamente el horror. Bolaño por consiguiente nos da el giro o la vuelta para no estar de espaldas a la caverna<sup>379</sup>, a nuestro abismo, como sucedía con la representación en su obra de Octavio Paz. Pensamos, por tanto, que la llama sagrada de Zaratustra es la vitalidad del ser humano, su lucha constante, estar despiertos en la vida de la vigilia y en la del sueño, en la visión de Apolo, sin olvidar la fundamental nuestra de Dionisos, para vivir aprendiendo, combatiendo, edificándonos, incluyendo, viajando, porque amamos. 2666 revela que esa llama la estamos apagando, sofocando, asfixiando, para ser lo que creamos: un cementerio olvidado, pero vivo, pues cada tumba o ataúd –metáfora tan recurrente en Bolaño– succiona la plenitud que es la vida, y, en ese vacío, que son los vacíos de nuestro *ahora*, deja al ser fronterizo vaciándose, vaciándonos *ad infinitum* como una inercia del ser que prorrumpe en su acto creador como el vacío de la caída que es Satán, y nada más. La llama sagrada zoroástrica, por seguir con la opción filosófica y visionaria de Nietzsche, es el amor que nos ilumina espiritual y existencialmente, amando: y amamos siendo intemperie metafísica y no la polis del amor, que se nos transforma en última instancia en nuestra peor pesadilla o utopía. La visión metafísica de Bolaño nos sitúa entonces en el abismo, como intemperie metafísica que somos, para así, en él, amar, incluyéndonos, y ya no de espaldas a nosotros mismos, excluyéndonos. Finaliza su artículo Masoliver Ródenas con el diagnóstico de que «la novela moderna sólo puede afirmarse negándose» (318), como ocurre con toda la poesía de Nicanor Parra o la novela *Sumisión* de Houellebecq. 2666, el número, al igual que nos revela y descubre apagando la llama de la vida, encerrándonos y por tanto excluyéndonos en, por y para nuestras polis, volviendo a la poética cognitiva, 2666, el guarismo, como un monóculo o quevedos triple, o unas

---

<sup>379</sup> Michael Christopher Domínguez dice al respecto que «Artaud creyó que México era el pulmón místico del planeta. Bolaño cree que en la caverna del feminicidio mexicano se esconde el pavoroso secreto del mundo», en “La literatura y el mal”, *Letras Libres*, Marzo 2005. Como veíamos, en el fondo más oscuro de esa caverna, está Dios, no fuera.

llamas afiladas, al mismo tiempo se nos está rebelando en nosotros mismos, para que nosotros mismos nos rebelemos contra nosotros y contra el mundo, con el fin de que despertemos salvajemente, interiormente, íntimamente, existencialmente, espiritualmente en nuestro *wild* o intemperie metafísica y reconstruyamos nuestra polis recreándola constantemente como vida que somos, mostrándonos como mundo, amando. Bolaño con *2666* nos revela, quita y arranca la máscara, y rebela, nos revitaliza y lanza a la intemperie –a los caminos– nuevamente, extáticamente, amando, amándonos.

Dentro de los textos –reseñas, artículos y ensayos– que han caracterizado, presentado o pretendido ofrecer un modo de introducirnos a la inasible obra de *2666*<sup>380</sup>,

---

<sup>380</sup> Podríamos empezar citando la destacada reseña de Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Lecciones de abismo de Roberto Bolaño”, *La Vanguardia*, 20-10-2004; o también un texto menos destacable como es el de Luis Martínez de Mingo, “2666 personajes en busca de un destino”, *Roberto Bolaño. Estrella cercana*, 2012, pp. 294-298; o bien un texto o reseña nada destacable como es el de Ewald Weitzdörfer, “Roberto Bolaños (sic). 2004. 2666. Anagrama. 1125 pp.”, *Alpha*, N° 21, 2005, pp. 271-273. Otra reseña es la de Camilo Marks, que con finura, gusto e intuición caracteriza la novela de Bolaño como «fábula devastadora» o «naufragio deslumbrante», en “2666 de Roberto Bolaño. El mastodonte o la fiesta de los críticos”, *Revista de Libros de El Mercurio*, 3-12-2004. Un ensayo agudo es el de Patricia Espinosa, “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”, en *Estudios Filológicos* 41, 2006, pp. 71-79. Una convincente comparación entre *2666* y *La Biblia* la encontramos en el perspicaz y completo ensayo de Roberto Cabrera, “Literatura + Enfermedad = 2666”, *Taller de Letras*, N° 36, 2005. Las cinco partes de la novela serían el “Pentateuco bíblico” (192); los críticos con respecto a Archimboldi, los cuatro evangelistas contando la vida de Jesús (194); Santa Teresa sería parangonable con la Tierra prometida (193), lo cual podemos relacionar con la tesis de Alexis Candia de “Paraíso Infernal”. Vuelve Myrna Solotorevsky a apoyarse en el Apocalipsis de *La Biblia* (13:18) para desentrañar la simbología profética de la fecha o cifra 2666, que sería el resultado del compuesto generado por el número de la bestia, que es el de él, 1, y el de ella, 1, o sea, 2 + 666 (130), en “Roberto Bolaño, 2666”, *Reseñas: Aisthesia*, N° 39, 2006. Otro tanto nos contará Cecilia López Badano, en “2666: el narcotráfico como anamorfosis muralista”, *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 2010, pp. 369-384. Ella ve un compuesto signico entre el número del diablo y el 2000 como

el del escritor Jorge Volpi<sup>381</sup> aporta una reflexión sugerente sobre la frontera, con la cual llega a conceptualizar inteligentemente la inclasificable 2666 como una novela fronteriza (*Roberto Bolaño. Estrella cercana*, 418), aunque también nos valdría, siguiendo su opción, como novela monadológica. Empieza diciendo que esas líneas, con las que dibujamos *nuestros* mapas o delimitan *nuestra* polis, decimos nosotros, son «límites ficticios que demarcan el ámbito de poder de quien las traza» (406). Ese poder impuesto, imaginario a la vez que real, en el acto de trazar –y en el trazo excluyente, de aniquilar, pues– queda anulado metafísicamente al revelarnos metafísicamente como la frontera. En la frontera, el acto o trazo es en sí incluyente. Lo que nos separa y distancia de nosotros mismos, anulándonos y excluyéndonos, y desde nosotros, excluyendo y anulando el mundo, es pues la polis. Señala Volpi nuestro deseo de traspasar las fronteras (406); y es que pensamos que constantemente el ser lo que hace, en nuestro caso el ser fronterizo, es trascender la polis, no sus fronteras, ya que como ser fronterizo, siendo la frontera, como intemperie metafísica incesantemente, extáticamente creamos con nuestros actos la polis. Los críticos son sin embargo en sí polis, totalmente comunicados unos de otros, por más que tracen vínculos, o más bien tracen sus propias fronteras, entre ellos. La relación de poder jerárquica, vertical y piramidal impera en ellos. En torno a Norton, que es su abismo, su propio vacío de la caída, los otros tres

---

cambio de milenio, con lo que tiene tal cambio de apocalíptico en nuestro imaginario. Lo interesante de su artículo es haber visto la novela de Bolaño como un gran mural mexicano del horror, que según lo percibamos, como en un cuadro de Archimboldo, nos dará una imagen u otra. Ella se basa en el concepto de anamorfosis, que es una palabra de origen griego para transformación. En el mismo volumen, Wilfrido H. Corral nos hará un resumen y valoración de la crítica de habla inglesa de esta novela de Bolaño, en “Un año en la recepción anglosajona de 2666”, *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 2010, pp. 23-52. Por su parte, Felipe Díaz Tejo extraerá de ese gran mural tres tipos de mujer, obviando otros perfiles fundamentales, de las cinco partes, que él llama cuentos (4), de la novela en su trabajo, “La representación de la mujer emancipada, en la novela 2666 de Roberto Bolaño”, Universidad de Estocolmo, 2008.

<sup>381</sup> Nos referimos al titulado “Los crímenes de Santa Teresa y las trompetas de Jericó. Reflexiones sobre ficciones y fronteras”, *Roberto Bolaño. Estrella cercana*, 2012, pp. 405-420.

críticos revolotean. Archiboldi es una entelequia. Norton acaba su viaje en Morini, transformada, pensamos, en Morini, pues en él se evidencia el estatismo o polis estática que es en sí Norton. Norton es victimaria de sí misma, y monadológicamente de Pelletier, Espinoza y Morini, y en general victimaria de “La parte de los críticos”. El poeta, en parte Fate y en su totalidad Archiboldi o Florita Almada, destruye, descoloca, descuadra, trastoca esa polis, que son los críticos en su totalidad, Amalfitano en parte, al percibirla o ser ellos percibidos a sí mismos –Archiboldi leyendo los cuadernos de Ansky– desde la intemperie. Volpi sigue considerando la frontera desde la polis al caracterizarla como «un freno y un incubador de deseos» (406), para ofrecer su propia vuelta de tuerca mediante lo que él llama «voluntad de saber» (Ibidem), o, pensamos nosotros, inquietud trascendental, y sacarnos con ello a su modo de la polis que nos aprisiona u ordena a su modo y semejanza, cuando afirma que, «[a]unque lo olvidemos con frecuencia, en realidad *todos* somos forasteros» (la cursiva es del texto) (407), o también, como defendemos, somos todos intemperie metafísica. Más adelante concluirá que «[l]os seres humanos estamos condenados a la soledad» (414), y que «siempre que leemos derribamos murallas y nos convertimos en *otros*» (la cursiva es del texto) (Ibidem), idea ésta que se abre asimismo a lo que venimos argumentando de que nuestra más absoluta soledad, si es la soledad del estallido del ser, del lector, el detective, el explorador... esa soledad es la de la mónada, y nuestra visión, una conexión universal.

Debemos volver con Carmen De Mora a *Lds*, para seguir nuestro curso por 2666. Su artículo<sup>382</sup> lo inicia De Mora exponiendo bien documentada, y estimulando pues a su conveniente reacción crítica e intelectual, la estrategia comercial a la que se ha visto reducida la obra de Bolaño para su recepción anglosajona y consiguiente necesaria mitificación. Lo curioso es que De Mora se ve influida y afectada por tal reduccionismo a la hora de interpretar de una manera precipitada en su nihilismo –y epidérmica en su bohemio contexto mexicano– la novela de Bolaño. De Mora contribuye a esa mitificación al afirmar, sin argumentar demasiado, que fue el propio Bolaño quien hizo

---

<sup>382</sup> “En torno a *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, *América sin nombre*, N° 16, 2011, pp. 171-180.



que se produjese tal mito sobre su vida y su obra (nota 2, 172), lo cual contrasta sobremanera con su obra, su vida y sus entrevistas. Luego cambia De Mora de rumbo y, apoyándose en Georges Duhamel, que «sugiere a quien quiera ser escritor que viva intensamente la vida y que emprenda un largo viaje sin pensar en ser escritor» (176), afirma cabalmente que «[e]stas palabras podrían servir para aproximarnos al estímulo vital que alienta la escritura del chileno, una creatividad que nace en un ámbito próximo a la experiencia para transformarse artísticamente y trascenderla» (Ibídem). Empero por aquello por lo que se decanta finalmente De Mora es por la disolución y el nihilismo y no por la vitalidad y trascendencia fundamentales y fundamento de toda la obra de Bolaño.

Nos resulta finalmente epidérmica la hermenéutica en De Mora, pues consideramos, como es sintomático de la crítica especializada a la vez que de nuestra época, que sus buenas apreciaciones de *Lds* se estancan en los callejones sin salida de la disolución (173), el viaje iniciático o superficiales y exóticas vivencias *On the road* de Kerouak (175), escepticismo entendido como mera desconfianza (178)... ideas éstas que desembocan en su comentario de la tercera parte de la novela, lo cual apunta más a una linealidad en *Lds* que a una novela vital e infinita en su *fantástica* finitud. Los rumbos que indica, De Mora no los sigue. La ventana final se disuelve para hacernos trascender extáticamente, no para disolvernos, como insiste la crítica en señalar, estáticamente. Sin embargo, en su análisis, atento y riguroso, presenta una serie de aspectos convenientes, como puntos de fuga que apuntan en su crítica a un más allá de *su* crítica, para que los comentemos. El primer punto es haber visto inteligentemente ya en el mismo título de *Los detectives salvajes* un oxímoron; pero De Mora lo interpreta, sintomáticamente, como nihilista, anulando el detective a lo salvaje y viceversa, cuando precisamente en el oxímoron, sobre todo cuando hablamos de Bolaño o de Borges, un término trasciende en el otro y viceversa, dando nuevos significados y, lo más importante, nuevos sentidos. El oxímoron, caracterizado por la metafísica que es la literatura en el epíteto, es una incesante creación de significados y sentidos en sí mismo, un en sí mismo trascenderse constantemente. De Mora  *Cree* «que el título apunta a la idea de una búsqueda desesperada que necesariamente ha de resultar infructuosa e inútil, y que se disuelve en

el vacío» (173). Nos preguntamos a qué vacío o disolución se refiere De Mora. Lo infructuoso e inútil lo consideramos como lo meramente poético, puesto que la poesía en ninguno de los casos se genera o estanca en un fin práctico. La muerte de Cesárea Tinajero significa la esencia de su vida: su muerte nos remite íntimamente, afectivamente a su vida, a una continuidad extática y metafísica, no el hecho de encontrarla como si se tratase de un objetivo cumplido o una meta. Después de la meta, lo que había ya antes: el abismo en toda su plenitud. El viaje de nuestros amigos los detectives salvajes es poesía generada como intemperie metafísica en el desierto y el horror, en la infinitud de nuestra realidad, y no un desplazamiento o enigma a resolver o curiosidad que saciar. De Mora afirma que «todo camina hacia la disolución» (173). Esta disolución, desde la polis, nos condena a desaparecer; desde la intemperie, sin embargo, nos salva como la poesía que somos y que es en sí la vida.

Un segundo punto es la buena relación que hace De Mora entre el poema de Tinajero, “Sión”, y el nombre de la revista que funda, “Caborca”, que etimológicamente viene a significar «cerrito o pequeña loma» (nota 13, 174). Este vínculo con Cesárea nos parece fundamental, pues sea en el momento o instante de su vida que sea, Cesárea es visionaria, pues interpretamos Caborca, siguiendo las sugerencia de De Mora, como colina espiritual, desde la que contemplar desnuda y poéticamente el mundo. Estas analogías intrínsecas en la creación de Bolaño confiere un carácter espiritual y existencialista, siguiendo a Kierkegaard, a *Lds*. De ahí también la constante autorreferencialidad a la que alude De Mora a lo largo de su artículo; si bien esa autorreferencialidad es para abrirnos a la intemperie –la literatura nos abre íntima y afectivamente, metafísicamente, a nuestra realidad, no nos aleja de ella–, y no para encerrarnos o atraparnos en *una* intemperie –con la urgente necesidad práctica de construir y guarecernos en *una* polis (notemos *ahora* la distancia, el vacío que se genera en nuestra percepción del mundo y de las cosas) de *esa* intemperie–, y así cubrirnos, ocultarnos o *nihilizarnos* en y con la novela. Insistimos que esta interpretación basada en la disolución cuasi literal la consideramos sintomática de nuestra época, que por su parte crea una dinámica reduccionista que aniquila en sí misma, excluyendo otras posibilidades más afines al esfuerzo titánico y humilde de un Bolaño metafísico.

Dialogando con De Mora, incluimos a De Mora. Una crítica que finaliza o detiene en su propia epidermis, tachando de melancólico nihilista a Bolaño, lo que hace sin más es *nihilizar* con esa crítica a Bolaño y a su obra, lo cual, precisamente, es lo que no hace con su obra y en su obra, que es su vida, Bolaño.

Un tercer punto que nos resulta crucial en el texto de De Mora es la relación numerológica entre *Lds* y 2666. De Mora dice que «[l]a circularidad está sugerida en los saltos temporales con retornos abruptos –el verdadero final está en el segmento 26 de la segunda parte y no en la tercera– y en la trama misma de la novela» (175). Esta afirmación nos hace volver a dicho capítulo de la parte central y comprobar que numéricamente se formula el guarismo 2666, si juntamos el número del capítulo de esa parte central con la última cifra de las dos intervenciones o entradas que conforman dicho capítulo, a saber: 1996, primero, 1976, después, así,  $26 + 6 + 6$  (*Lds*, 550-551), lo cual nos hace ver y verificar en Bolaño una numerológica relación intrínseca y estructural en sus escritos, como obra total o coherencia o implicación ética, y por lo tanto trascendental, en y con su obra. 2666 es pues la ventana cuyo marco se abre y se diluye para que, como sucede con Amadeo Salvatierra (554) y nuestros amigos los detectives salvajes (609), trascendamos la polis que nos atosiga, o civilización que nos aniquila, y respiremos aire fresco u oxígeno del afuera, o nos sintamos nuevamente, renovadamente, extáticamente en nuestro *wild* o plenitud del ser fronterizo. Esta *coincidencia* nos acerca e introduce pues a una numerología en Bolaño, que por una parte estructura, como hemos dicho, su obra como totalidad, y, por la otra, esa estructuración interna nos indica una vinculación intrínseca y metafísica, señalada y trazada –rastreada– por el número, entre sí; lo cual nos prueba una vez más su coherencia como autor y escritor universal. Por otro lado, además, la numerología en Bolaño no nos encierra en el número, como una cábala ya calculada que nos profetiza en su cálculo y que debemos descifrar o, como decimos, calcular, sino precisamente, en la numerología de Bolaño, Bolaño nos abre en el número como número dado, no calculado, como número entonces que rastrea, señala o traza el estallido del ser en la plenitud del ser fronterizo, donde el ser crea, se crea y recrea constantemente y no en la estela que, como pretencioso estallido, siendo estela, se aniquila como ser o como deriva del ser estelado, *estelándose* como ser en la estela, que

es como pretender ser *su polis* en esa estela, distanciándose por consiguiente, y anulando, en su esfuerzo, soberbia, orgullo, soledad o miedo, su propio estallido. Verbigracia la tristeza absoluta de Wieder, ya que ni siquiera la ve ni la siente.

El número que nos abre como número y en el número, no calculando, sino indicando nuestra plenitud, es 2666. Al revelarnos con Bolaño en 2666 como 2666, lo que hace es abrimos como cifra y no cifrarnos o encerrarnos como cifra en esa cifra, tendencia esta última que apunta a una visión infantil e *infantiloide* del apocalipsis. Al revelarnos como 2666, Bolaño nos está brindando la oportunidad, que es nuestra posibilidad como o en el estallido del ser, en nuestra absoluta poesía como los seres mágicos y universales que somos, de dar la vuelta a 2666, a su representación o esencia epidérmicas, como él hace metafísicamente con la cultura occidental, y no hundiéndose en su vacío melancólica y *nihilistamente*, como deriva en el vacío de su caída; lo cual, ese cambio o giro metafísico, nosotros leemos e interpretamos como el posplotinismo que escribe o con el que escribimos todos juntos y al mismo tiempo nuestra Mundicea.

El número satánico, el 666, en este sentido que venimos argumentando de abrimos en el número, es nuestra plenitud, no por expresarla, sino por indicarla. En esa indicación somos extáticos; sin embargo, en el ser, en el ser 9, como plenitud, Empíreo o Paraíso, o ser 6, como vacío o Infierno, encerrados en el número, somos estáticos y por tanto la polis de ese estatismo, con su consiguiente aniquilación esencial o intrínseca que ello conlleva ya de por sí. En Bolaño la numerología es abierta, pues la numerología no nos calcula, ni siquiera proféticamente, sino que sencillamente rastrea e indica nuestro trazo extático como plenitud. Somos cosmos abierto en el abierto, abriéndose, abriéndonos, no cosmos cerrado en nuestro cosmos; éste ni como plenitud ni como vacío.

Si nos abrimos a los números, los números se nos abren y en ellos llegamos a contemplar sus trasfondos, que son nuestros trasfondos o espejos metafísicos. El mismo 666 ó 1332 –la suma de los dos 666, el mal en Adán y el mal en Eva– dan 9<sup>383</sup>, que es,

---

<sup>383</sup> 666 = 6 + 6 + 6 = 12 + 6 = 18 = 8 + 1 = 9; 1332 = 1 + 3 + 3 + 2 = 9.

siguiendo la tradición cristiana, el número de la plenitud –decimos de hecho que el 999 es el número de Dios, por contraste al 666–. Una vez aprendemos a revelarnos como el mal, somos el mal, pura intensificación en nuestro ser y realizarnos en nuestro o con nuestro actuar, es cuando al mismo tiempo aprendemos a percibirnos como la plenitud que somos, esto es en nuestra verdadera intensidad, siendo, eso sí, la frontera. Si nos abrimos en el signo, haciendo que el signo sea abierto, dándole el giro, la vuelta pertinente, que no pretenciosa, si nos abrimos en nuestro número y al número lo abrimos, y no nos escondemos o refugiamos en él, creando en él nuestra fortaleza, entonces, al revelarnos como el mal, nos revelamos paralelamente, en ese mal, como la plenitud, como la intensidad recibida de nuestra intensificación emitida: en nuestro caso la plenitud o intensidad del ser fronterizo. Es curioso que en el transfondo del temido número de la bestia, el 666, se halle irónicamente, paradójicamente la plenitud que todos somos, esto es la plenitud de Dios. Y es que Dios, siguiendo esta idea, no se encuentra delante de nosotros, sino precisamente detrás de nosotros contemplando y contemplándose absolutamente. Todo es plenitud, y, en ese todo, irónicamente el ser fronterizo se aniquila en su vacío y soberbia satánicas, imponiendo su polis, monadológicamente, en su polis, aniquilándose. “La parte de los críticos” con respecto a “La parte de los crímenes”, y la Segunda Guerra Mundial, en “La parte de Archiboldi”, con respecto a “La parte de los crímenes”, en el mismo crimen, en el crimen en sí o círculo cerrado, encerrándose en sí mismo y para sí mismo, da buena cuenta, absolutamente, de todo ello.

En este sentido numerológico, intrínseco y estructural, o metafísicamente estructurante, Bolaño, ya desde sus primeros poemas, había ya escrito *2666*. La novela es nuestra realidad monadológica o la oportunidad mágica, imprevisible en su previsibilidad, de poder leerla como libro físico o escritura, *escribiéndose*, como tal novela, gracias a sus actos fundamentados en lo ético y resueltos o trascendidos en una estética, ya sea del horror, el mal o, ante todo, o en ese todo que es el horror y el mal, del amor.

Somos ya pasado. Nuestro presente es ya pasado y nuestro futuro, siguiendo esta idea, nuestro verdadero presente. Somos el estallido del ser, pero *somos* o nuestro *presente* es en el estela del ser. En ese sentido de las cosas, somos o nuestro presente metafísicamente es ya un *ha sido*. La materia estabiliza este ser y *ha sido* metafísicos. La física estabiliza la metafísica coordinándonos en un orden abierto inclusivo, abriéndose como orden ordenándose, o desordenándonos en una descoordinación cerrada exclusiva, cerrándose como orden fijo o impuesto, en y con nuestros actos. Nuestros actos son cósmicos conforme a un acto ya realizado, realizándose cósmicamente en la imprevisibilidad de nuestra previsibilidad, esto es, *nuestro* acto en el acto de nuestro ser. Nuestros actos en la estela del ser coordinan y se coordinan desconcertando, esto es la poesía, o desordenan y se desordenan en *su* descoordinación, esto es la imposición de un orden, voluntad o deseo fijos. Estos movimientos o tendencias de coordinación o desorden se dan con respecto a nuestro acto ya hecho, ya en sí realizado como estallido del ser. Esto quiere decir que en la estela del ser de nuestro *presente*, nuestros actos se realizan coordinándose o desordenando el acto nuestro ya en sí realizado por y en el estallido del ser. Nuestro presente es un pasado realizándose como futuro, siendo ese futuro nuestro verdadero presente, el paso que vamos a dar *ya* en sí dado, ya dándolo creándonos o aniquilándonos en el *paso* que damos y vivimos con nuestros actos, el universo pues constantemente recreándose en nuestros actos. La ironía universal viene dada en que nos aniquilamos en un paso en que ya somos creados. Por eso, cuando damos un paso hacia atrás o actuamos –por ejemplo no actuando o dejándonos llevar– humildemente, el *buen* acto ya realizado se realiza *bien*, actuando en la mejor –las mejores– de las combinaciones posibles. Nuestro estallido del ser se halla pues detrás de nosotros, y nosotros, viviendo nuestro presente, somos el ya sido proyectado como estela del estallido del ser. Así que es nuestra intuición la que nos marca, muestra o hace captar el *buen* camino *ya* recorrido, con el fin de que lo *recorramos* y nuestro acto se realice en nuestro *presente* de la mejor de las maneras posibles: sabiendo amar. La mística del mal capta el mismo *recorrido* para incluirnos, pero excluyendo todo lo demás, esto es, en fin de cuentas, imponiéndonos consciente o inconscientemente. En la misma fuerza, impulso o voluntad de poder nos creamos como plenitud o nos aniquilamos como vacío. Es por eso que nos atrae y seduce el mal, porque somos el mal y porque en el mal nos realizamos

plenamente; sólo que en el mal, intensificando la intensificación que ya somos, también nos aniquilamos. En la mística, pues, vislumbramos, captamos y hallamos la mística del mal.

Así es el universo entero, continuando con esta idea de que nuestro presente es el pasado. El universo es entonces pasado realizándose como tal en la mejor de las combinaciones posibles. Somos la plenitud. *Nosotros* somos la frontera de la plenitud: somos el ser fronterizo. El universo es comunicación intensa. Cuando no sabemos amar, cuando estamos ciegos o perdemos la paciencia, o nos mostramos débiles con nosotros mismos y los demás, cuando nos enfurecemos y enrabetamos por nuestras inseguridades y complejos, rechazando el mundo por nuestros miedos, invocados en el otro o por el otro, quien más lo sufre somos nosotros mismos, por no habernos íntimamente entendido, descoordinados de nosotros mismos y actuando *mal*, dentro de lo bien que ya lo habíamos hecho. Somos nosotros los que perdemos la comunicación intensa con nosotros mismos, desvirtuando el estallido del ser, que constantemente se comunica, estructura y reestructura con su estela, y en esa pérdida intensificamos nuestra intensificación, aniquilando, aniquilándonos, y no creándonos plenamente en y con nuestro acto físico, como metafísicamente ya nos habíamos creado.

Fuera del tiempo nos contemplamos poéticamente desde el estallido o inmediatez del ser, pero somos ante nuestros ojos el y en el tiempo. El tiempo se genera en la estela del ser como estela, que en el haber ya sido es proyección. De ahí que veamos un sentido implícito en el vínculo etimológico que hay entre templo (*templum*), contemplar, tempestad y tiempo<sup>384</sup>. Todo acaba o confluye en el tiempo. El tiempo es pues nuestra casa, la que llenamos como intemperie o la que nos vacía como polis.

---

<sup>384</sup> Esta vinculación la encontramos tanto en Joan Coromines, en la entrada de tiempo (*Breve diccionario etimológico*, 537), como en Raimundo De Miguel, en la entrada de templo (*Nuevo diccionario Latín-Español etimológico*, 923). En De Miguel, tiempo –*tempus*– contiene la acepción de desgracia (923); contemplar –*contemplor*– viene de *cum + templum* ‘con templo’, como mirar, observar atentamente algo en un lugar abierto y delimitado (227);

El tiempo es nuestro tiempo pues en él, como frontera que somos, nos enterramos y condenamos o abrimos, liberamos y salvamos. El tiempo como tal en la comunicación intensa entre la atemporalidad del estallido del ser y la temporalidad de su estela. Cronológicamente, históricamente, direccionalmente sucede lo que somos. De ahí que ya seamos la fecha y la cifra de 2666, cronológica, histórica y direccionalmente llegando a ello, haciendo, construyendo con nuestros actos, con nuestros actos recreándonos incesantemente en el suceder de nuestro cementerio olvidado, o de olvido, como destino fijo o fijado. En ese sentido la tristeza u orfandad del mundo es inmensa: es absoluta; y nuestro ser ya lo sabe, percibe o siente, y por ello sufre infinitamente, como si el borde del abismo fuese más abismo que el verdadero abismo. La tempestad, nube o tormenta formula y reformula el templo, la visión, la contemplación de nuestro tiempo. Toda la obra de Bolaño da cuenta de ello, como hemos ido comprobando durante su recorrido. La tempestad nos revela o *pulveriza* como apocalipsis, revelados, rebelados, como apocalipsis condenados o salvados en 2666. Somos el mal. 2666 es el mal absoluto. El vacío nos traga o succiona vaciándonos o nos indica la plenitud que somos haciéndonos ser esa plenitud que ya somos, no ese vacío en que caemos.

El templo de este modo nos contempla como intemperie metafísica o nos aprisiona como polis física. La polis física es arrastrar al ser, al estallido del ser atemporal, a su estela temporal. Así lo que hacemos es atraer, y, atrayéndolo a su deriva, aniquilar, la eternidad y la infinitud –la plenitud– del ser a su finitud y temporalidad, limitándolo, encorsetándolo, aprisionándolo, vaciándolo infinitamente como finitud. La plenitud del ser fronterizo es, sabiendo amar, coordinar, sincronizar, y en esta sincronización y coordinación, desconcertar y descuadrar, la estela del ser con su estallido existencial. El pasado así se hace presente –*presentez*<sup>385</sup>–, y el tiempo, en su

---

el *templum mundi* de Lucrecio es el cielo (923); el *templum*, una voz etrusca que implica un lugar exento o descubierto por todas partes y consagrado al augur, y también el senado, el sepulcro, la iglesia (Ibídem).

<sup>385</sup> Recordemos que con este término aludimos al constante presente que apreciamos y sentimos durante la lectura de un poema.



temporalidad, atemporal. Ésta es la fuerza del amor, que es la fuerza del ser. La limitación aquí se hace límite. Siendo ese límite, no sólo *en* ese límite, en nuestra finitud, la finitud es infinita. Vivimos poéticamente en el estallido del ser, presenciando su estela. El haber sido es el ser, siendo en todo momento, en cada uno de nuestros instantes, la plenitud del ser fronterizo.

Lo *ya* realizado, como estela, ese *ya* del estallido en la estela del estallido, y como tal estela, es nuestra realidad, no como realidad ya realizada, que es la que imprevisiblemente vamos realizando, sino como la plenitud del ser fronterizo que se nos da en el acto, para el acto, pero que no tiene por qué ser nuestro acto realizado. En este sentido la estela confirma el estallido del ser, coordinándose con él, intensamente comunicándose con él, o aniquilándolo, aniquilándonos, en toda y con toda, irónica y paradójicamente, nuestra plenitud, pues somos el ser fronterizo siendo la plenitud. En la estela *ya* somos por consiguiente la plenitud del ser fronterizo, que no *en* la plenitud – somos la frontera, somos el límite–, ya que el vacío indica la plenitud, pero no la realiza. El vacío no realiza nada, no actúa: es vacío. Nuestros actos nos realizan como la plenitud que somos o nos precipitan en nuestro vacío, plenamente vaciándonos.

En la estela, evocados, somos la plenitud: en la estela, la poesía del estallido del ser *ya* pleno. Siendo el pasado, somos *realmente* el futuro, en el estallido, sentido como *ya* pasado, siendo al fin, en ese pasado, nuestro presente, esto es, la plenitud del ser fronterizo. Nuestra estela es nuestro ser el absoluto, si nos sabemos meter, estar y ser en ella como estallido del ser, esto es, como exploradores, detectives o viajeros. Entonces, la estela no es nuestra deriva o simple estela, sino que es todas nuestras dimensiones o estados temporales. En ella, sin ser atrapados por ella o enredados en ella, somos eternos en nuestra temporalidad, siendo intemperie y no haciendo de nuestra estela nuestra casa, refugio, cárcel o polis, encerrándonos en ella o con ella y por ella lastrándonos.

El instante se da. En ese darse del instante debemos estar a la altura, nuestros actos de ese instante. Es curioso cómo en ese estar a la altura, o en esa altura en el instante, nos salvamos o nos aniquilamos. Hay una mística y hay una mística del mal, en la misma mística, en el mismo instante, en el mismo éxtasis. Dados en ese instante, en lo

previsible se desarrolla lo imprevisible y lo imprevisible, en lo imprevisible previsto, desarrolla lo previsible. En lo imprevisible del instante sacamos la lectura, leemos: leemos el instante. El instante lo vivimos y en él imprevisiblemente nos aniquilamos o nos salvamos, como instante de plenitud, amando, o como instante de vacío, vaciándonos. 2666 como cifra, año o fecha es nuestro instante: el instante del amor, por él mismo indicado, orientados al amor absoluto o verdadero amor por ese instante, o bien se trata del instante del mal absoluto, en tal instante, succionados por él, tan triste como ciego.

Siendo ambos el mismo instante –el mal absoluto es el amor, el amor es el mal absoluto en el mismo impulso–, en él indicamos nuestra plenitud o caemos en nuestro vacío. La pérdida del Paraíso es el Paraíso o es la pérdida. Nuestra cultura occidental y su mentalidad imperante está fundamentada en la pérdida, esto es, en su vacío: en el vacío. El *wild* se esfuma y sólo queda el *savage*. Nos hemos creado como imperio global en la era, que es nuestra era, del *savage*. Bolaño con el *sfumato* en su narrativa y poesía, en el esfumado recupera y nos recupera en el *wild*, que es nuestro *wild*. Si supiésemos amar, nuestra era sería la era del *wild* y viviríamos en la plenitud, nuestra plenitud, del ser fronterizo, no en su vacío, vaciándonos, expresando vacío en el vacío; de ahí “La parte de los crímenes” con respecto a “La parte de los críticos”. Nuestra civilización crea, refleja y se expresa en su y con su barbarie civilizada, que es la distancia entre los críticos y los crímenes: la visión ética y estética de los críticos ante los crímenes. Decimos nuevamente que la pérdida del Paraíso es el Paraíso o es la pérdida, y es que en la pérdida somos el Empíreo, indicándolo, pues en esa indicación u orientación indirectamente lo sentimos, lo que es a su vez y por tanto sentirlo directamente, o bien así orientados, indicados y dirigidos en la pérdida, perdiéndolo, vaciamos nuestra caída, siendo el vacío de la caída. La misma pérdida es sin embargo paradójica e irónicamente la recuperación de la plenitud, del Paraíso, del Empíreo. No otra cosa indica o señala la presencia de una serpiente ante los críticos en la escultura de Peter Pan de Kensington Gardens (2666, 84-85 y 131) –serpiente que creen ver, pero que no ven ni piensan que existan en Londres–, o el propio Achimboldi y la relación de cercanía y distancia que establecen los críticos con él, una relación paralela y laberíntica a la que establecen con los crímenes que no

acaban de ver, monadológicamente siendo sus autores: sus ejecutores en la ceguera<sup>386</sup>. La serpiente que nos muerde y envenena con la visión de nuestro vacío, indicando la plenitud que somos, son Cesárea Tinajero y Archiboldi. Nuestros amigos los detectives salvajes, Belano, Lima, Madero, y hasta Lupe, llegan a Cesárea; los críticos no lo consiguen con Archiboldi, separados como están por las paredes transparentes de sus laberintos. Los cuatro críticos son en sí la confluencia de sus laberintos transparentes, cuyo centro, Archiboldi, no está en ninguna parte<sup>387</sup>. Por eso no se tocan, aunque se toquen y hagan entre ellos el amor o entre ellos practiquen sexo, sino que se destruyen mutuamente, recíprocamente se pierden, se distancian en su distancia y vacío existencial, y en ella y por ella se vacían como un monstruo con uñas, pero sin manos (2666, 105).

---

<sup>386</sup> La insatisfacción, vacío y ceguera característicos de los críticos se hallan analizados y comentados con rigor en el artículo de Marcial Huneus, “¿De qué hablamos cuando hablamos del mal? 2666 de Roberto Bolaño”, en *La experiencia del abismo*, 2011, pp.253-265. En él se dice que los críticos están definidos por el vacío y el aburrimiento. Archiboldi, en este caso, hace que llena sus vidas o la vacuidad afectiva en sus vidas desvinculadas, por más que se esfuerzan, o no, por vincularse íntimamente (254). Huneus afirma que «el aburrimiento y el vacío personal pueden conducir a la violencia» (253). De hecho, la presencia de la serpiente indica también la violencia que son y no ven, como venimos defendiendo. Los críticos son el abismo, pues no son tan civilizados como sus máscaras dicen que son (255). Huneus, en este punto, desemboca en la abyección, para ahondar en el mal. Acaba su recorrido, como Bolaño en *Lds*, con una pregunta, que es la que da título a su artículo. Para seguir profundizando en tal cuestión, remitimos al artículo de Daniuska González, “Roberto Bolaño: la escritura bárbara”, *La experiencia del abismo*, 2011, pp.15-24; o también, de Chris Andrews, “El secreto del mal es un secreto”, *La experiencia del abismo*, 2011, pp.37-44.

<sup>387</sup> Muy al caso viene recordar aquí el título de la película de 1979 de Francis Ford Coppola, *Apocalipsis Now*. El apocalipsis es en nuestro *ahora*, no en el después por venir. Tengamos en cuenta que el guión y film de Coppola es una adaptación libre, poética y actualizada del libro de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, novela tan acorde con la obra de Bolaño, y, muy especialmente, con *Lds* y *2666*.

Lo afectivo vincula íntimamente o es el vínculo íntimo y existencial entre o en lo metafísico y lo físico, entre o en lo matérico y espiritual. Los críticos están desvinculados mientras Archiboldi es el vínculo, mientras Archiboldi es en sí vínculo. Da lo mismo que las cosas pasen o no pasen, porque cuando pasan, y constantemente pasan las cosas, pasan absolutamente. Cesárea Tinajero y Archiboldi están desaparecidos hasta que los encontramos. En el suceder, el suceso es absoluto, creándonos o aniquilándonos. Ambos en esencia, como la poesía, es matéricamente en *Lds* Cesárea Tinajero, por eso, para los demás, está muerta cuando vivía, y, para los detectives salvajes, muere, estando en ellos viva. De ahí la escritura de la novela *2666*, tanto para Bolaño como para Belano. El pasar, el *paso*, es una comunicación intensa entre lo espiritual y lo matérico. La materia es espiritual; el espíritu es matérico. Somos atemporales en el tiempo, el tiempo es atemporal. El tiempo sucede, pero nos damos en él. Lo que los críticos no acaban de ver es Archiboldi. Archiboldi es en la atemporalidad del transcurrir mientras los críticos son la temporalidad del suceder. Los críticos no salen de la polis mientras que Archiboldi, en la polis, es la intemperie metafísica.

El espacio de la narración es un espacio mágico. Ya el hecho de contar es un hechizo de la realidad que transforma subjetivamente una realidad objetiva, o para nosotros objetiva. Lo subjetivo, contemplado, es más objetivo que lo primeramente considerado objetivo y preciso, frente a una subjetividad poco entendida o tildada o tachada de imprecisa. La subjetividad nos contorsiona y reubica en una matemática abierta del instante, abriéndonos en el trazo del número o el resultado de un momento dado, viviéndose, frente al movimiento calculado, probado, previsto empíricamente por una matemática tradicional o cerrada, encerrándose en un número o resultado dado. Lo fantástico real es ver o contemplar nuestra subjetividad psicológica, afectiva y existencial en la objetividad, penetrando la realidad física, con el fin de hallar, en ella, en el hecho, nuestra metafísica o la metafísica de los hechos y las cosas. Bolaño juega, trastoca y trasciende la tradición de lo fantástico para entrar o descubrir, en lo fantástico, lo fantástico real. El realismo era ya en sí fantástico; de ahí el gusto especial de Bolaño por la ciencia ficción y la poesía, así como de Stendhal, Nicanor Parra, Borges, Cortázar y tantísimos otros ejemplos fundamentales. De hecho, el realismo, lo fantástico y la ciencia

ficción son poesía, pero poesía en la ciencia ficción, lo fantástico y el realismo. Lo fantástico real atraviesa todos los géneros, respetándolos, pero metafísicamente trastocándolos, y en ese juego trascendiéndolos. *2666*, y toda la obra de Bolaño, es un ejemplo de esa trascendencia y de esa visión metafísica de la literatura, que es en sí la visión literaria, que a su vez es, por tanto, poesía.

Cuál es nuestro signo que con nuestro impulso dibujamos. Cada uno de los personajes o voces que pueblan *2666* muestra su trazo en su impulso vital, dibujando su dimensión de las cosas en la dimensión metafísica donde todas ellas se desenvuelven. Esa dimensión metafísica no es en sí una dimensión o un espacio donde operar, sino que es más bien y en cualquiera de los casos comunicación intensa. Por eso cada uno de nuestros actos crea su cosmos, son por tanto cósmicos, abriéndose como cosmos o en sí cósmicamente cerrándose. Cada una de las partes de *2666* cubre, crea y transforma su cosmos, abriéndose en el abierto como abierto o encerrándose en su abrirse para su abierto, y en esa confluencia de movimientos diversos, paralelos y encontrados, despierta al lector común, consciente o inconscientemente, abriendo sus ojos ante y en el vacío.

Cuando se desenmascara el enigma lo que se encuentra es el abismo, pues el misterio es que no hay misterio y el enigma no es más que un síntoma de nuestra polis encerrada como polis en su polis. En tal caso, que es el caso de nuestras sociedades modernas, el afuera palpita como un sueño o una pesadilla, dependiendo de nuestras máscaras y nuestra visión y relación íntima con la realidad.

Se abre el telón y se ve un teatro vacío. Se cierra el telón. ¿Cómo se llama la película?

### 6.3.- AMALFITANO: LA FRONTERA DE LA POLIS EN LA INTEMPERIE.

La frontera es alterada como distancia, en la distancia, por la distancia. Esa alteración se llama Lola. Con Lola la polis se abre nuevamente a la intemperie como intemperie. Este cambio es la polis como frontera, si bien todavía desde la polis.

No debemos caer en la frustración del deseo, porque esa frustración recae fuertemente en nuestro deseo, lo cual nos hace sentir no más frustrados, sino más intensamente a nosotros mismos, si cabe. La frustración amorosa incide irónicamente, si sabemos dar un paso hacia atrás desde esa frustración, en nuestro modo de sentir el deseo, de sentirnos deseo. En ese sentido la frustración del deseo, en ese deseo frustrado, frustrándose como deseo, por el deseo, mediante ese deseo intensificado en su intensidad, como deseo, nos libera abierta, vívida y felizmente. Por eso no debemos caer o tropezar en la frustración del deseo como tal frustración, como vacío, sino en cualquier caso, en el deseo y por el deseo, sí que debemos dejarnos caer en la revitalización que es en sí el deseo, como plenitud. El deseo nos precipita en su finitud mecánica, sistemática e insaciable, y aniquila, o bien nos crea en su eterno e intenso sentir, y vivifica. Amalfitano ama y se frustra en ese amar; de ahí que su mirada se abra a la intemperie, como vacío y plenitud, pues aún sigue siendo polis en su polis.

El mal escapa a la ley, porque, cuando la ley llega, el mal ya se ha ido. El rastro que deja por su *paso* obliga a realizar una búsqueda o investigación metafísicas o fenomenológicas para llegar de nuevo a él, y captarlo. El estallido del ser se sumerge como tal estallido en su estela, en la estela del mundo, su memoria e historia, vivificándolas como estallido para hallar o dar nuevamente, con su poesía, con el estallido del ser creador del horror y el paisaje desolador y aniquilador que va dejando

tras de sí. Dariuska González<sup>388</sup> y Franklin Rodríguez<sup>389</sup> proyectan el mal en sus apreciaciones y reflexiones como una fuerza externa que acaso nos poseyera o que por su parte desplegara su propio paisaje, cuando somos en cualquiera de los casos nosotros los arquitectos, escultores y albañiles de tal despliegue del horror, como una forma del bien o de un bien concreto, particular y excluyente. Sólo que, cuando visitamos o vivimos en ese escenario o paisaje generado, destruido o vaciado, el mal creador en su aniquilar existencial y matérico se ha ya esfumado. El derecho trata a tientas de encontrar y dar con ese mal, para juzgarlo, y sin embargo lo que juzga es la estela laberíntica de apariencias que el derecho se obstina en ordenar, sistematizar y tener bajo control, convirtiéndose a sí mismo en ese orden difícil de dominar o que, en la reaparición del mal, es el mal lo que lo domina a él. El mal no aparece y desaparece, sino que está siempre ahí, pues somos el mal. El orden del derecho se tuerce y se retuerce en el mundo inasible de la interpretación, donde verbigracia la ley penal condena y juzga creando, y, entonces, creándose, o aniquilando, y por tanto aniquilándose.

Franklin Rodríguez reacciona a una visión generalizada del apocalipsis, y matiza que, en Bolaño, esa visión apocalíptica es la del guía que nos lleva por los territorios intransitables de la locura<sup>390</sup> (317). Detrás de la ventana final de *Lds*, Franklin Rodríguez

---

<sup>388</sup> Consultar los estudios: “Roberto Bolaño: el resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia”, *Atenea* 488, 2003, pp. 31-45; y “Un asunto tenebroso. La construcción del sujeto literario en Roberto Bolaño”, *Anales de la Literatura Chilena*, N° 10, 2008, pp. 165-178.

<sup>389</sup> En su libro, *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*, “Desvelo y literatura: a modo de epílogo”, 2015, pp. 317-320.

<sup>390</sup> La crítica ha centrado sus fuerzas para tratar de hacer transitable este lugar, territorio, terreno, atmósfera o dimensión de la locura y el mal. En el sentido que estamos ahora discutiendo de intentar profundizar, entender ciertos aspectos o captar el mal en su versión apocalíptica y visionaria, criminal y matérica, podemos citar estudios como los de Florence Olivier, “Sueño, alucinación, visión: la percepción de lo oculto en *2666* de Roberto Bolaño”, en *La experiencia del abismo*, 2011, pp. 243-252, donde equipara la magia «a cierto tipo de experiencia ontológica y poética» (250), aludiendo al sueño de Amalfitano con Borís Yeltsin;

---

o bien el texto de Juan Carlos Galdo, “Fronteras del mal / genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño”, *Hipertexto* 2, 2005, pp. 23-34. Siguiendo con el concepto de magia en esta nota tenemos el ensayo de Alexis Candia, “2666: la magia y el mal”, *Taller de Letras*, N° 38, 2006, pp. 121-139, en el cual afirma que Bolaño «procura desarrollar una verdadera estética del mal en 2666» (125); y, siguiendo el concepto de horror, del mismo autor, “Todos los males el mal. La “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño”, *Revista Chilena de Literatura*, N° 76, 2010, pp. 43-70. Otros ensayos que se sumergen algo más en profundidad en estos temas son, de Manuel Asensi Pérez, “Atreverse a mirar por el agujero: Lo real y lo político en 2666 de Roberto Bolaño”, *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 2010, pp. 343-368, donde se alude al carácter ritual de los personajes de Bolaño (344), o al la distancia insondable del *aquí* en la primera parte de 2666 (346); y, de la misma colección: María José Bruña Bragado, “Roberto Bolaño: Formas del mal y posiciones intelectuales”, pp. 399-418; Patricia Poblete Alday, “Demiurgos del mal, en technicolor”, pp. 419-434, donde afirma que «[e]l lector avisado (...) sabe y asume que dentro del imaginario narrativo de Bolaño, el Mal es tanto un ejercicio como una atmósfera» (420); y Julio Sebastián Figueroa Jofré, “Bolaño con Borges: juegos con la infamia y el mal radical”, pp. 435-460. Centrándonos finalmente en el personaje de Amalfitano, cuya percepción del mundo, o ceguera particular, se halla fronteriza entre la locura y el horror, tenemos los trabajos de Felipe Christian Zúñiga, “«La parte de Amalfitano» de 2666: la intrascendencia del conocimiento filosófico y las utopías sociales”, *Crítica.cl, Revista Latinoamericana de ensayo y opinión fundada en Santiago de Chile en 1997*, Año XVIII, 2012, donde se dice que el *ready-made* de Amalfitano con el libro de Dieste se caracteriza por la intrascendencia, que es la suya como profesor de filosofía; de Roberto Cabrera, “Literatura + Enfermedad = 2666”, *Taller de Letras*, N° 36, 2005, pp. 187-201, en el cual se destaca a Amalfitano entre sus fantasmas y su soledad y sus geometrías imposibles, ya que no puede dominar ni entender el mundo (197); y de Carlos Cuevas Guerrero, “Escritura e hipérbole: Lectura de 2666 de Roberto Bolaño”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2006, donde analiza y propone un lenguaje hiperbólico en Bolaño, próximo o igual a la propuesta de Myrna Solotorevsky sobre la *espesor escritural*, mediante el cual, basándose o influido por Rabelais y la *Enciclopedia*, nuestro autor abre «una pequeña grieta que hace suponer la hipérbole y en lo irracional de lo catalogado» (en su texto: 3.- “La parte de las listas imaginarias”), enfoque con que nos hace pensar de nuevo en la heterotopía.



veía lo desconocido que se abre o la continuidad del viaje (182), idea que nosotros relacionamos directamente con nuestro concepto, o discurso que defendemos, de la intemperie metafísica. Este transitar por la intemperie y por lo incesantemente desconocido nos obliga a estar despiertos, tesis que sostiene Rodríguez del desvelo en Bolaño. Desde ese planteamiento o viraje en la visión generalizada del apocalipsis, para adentrarse en el mal cita muy acertadamente unas declaraciones que Bolaño realizó durante una entrevista (*Roberto Bolaño: el investigador desvelado*, 318). El primer fragmento seleccionado habla del mal y sus múltiples disfraces; pero sobre todo habla del mal absoluto, ese que aparece, «antes que en cualquier otra parte, en el espejo» (Ibídem), nos dice Bolaño, y que «altera irremediabilmente todos nuestros asideros morales» (Ibídem). En el segundo párrafo seleccionado, Bolaño distingue entre un mal *valiente*, que luego calificará, para reducir ambigüedad en los términos, de *caliente*, y que nosotros relacionamos con la polis para la polis –éste, dice Bolaño, «es neutralizable» (Ibídem)–, y un mal frío, que «es como la sombra de la humanidad y nos acompañará siempre» (Ibídem), y que nosotros vinculamos con la intemperie de la intemperie. Ambos, concluye Bolaño, son difíciles de diferenciar o separar. El primero es el mal que se ve, se manifiesta y podemos hasta palpar, física, intelectual y afectivamente. El segundo es invisible, aparece y desaparece en un mismo movimiento, y su poder aniquilador es tan imparabile como nuestro, al tratarse de una voluntad de poder basada en su propia inercia, imperceptible, pero en su inercia fría e inaudible, absolutamente aniquiladora. En el mismo impulso, todas las fuerzas. La caliente, siguiendo a Bolaño, llegamos a percibirla; en ese percibirla, podemos reaccionar ante ella. La fría, en cambio, actúa para sí misma, y a su modo, sólo a su modo, nos aniquila en su silencio, que es su vacío. La intensificación *fría* nos vacía, y seguramente lo haga como si nos estuviese llenando, llenando de algo, llenando de su vacío, que es *su* plenitud sentida por nosotros como una mística del mal nuestra. El ser fronterizo, en su intensificación, es, en términos de Bolaño, caliente y frío, en su *paso* o surco creador o aniquilador.

Daniuska González nos ha dejado en sus estudios apreciaciones e intuiciones muy válidas sobre el mal. La dificultad radica en captar ese mal frío o invisible en la obra de

Bolaño, que es hacia donde esta crítico apunta con su trabajo. Daniuska González comenta que «[d]etrás del mal en la palabra literaria de Roberto Bolaño está la historia (...) ese mal que, dentro de la historia, la atrae esencialmente como experiencia (...) [y] explora el aniquilamiento moral de una sociedad durante la época de una dictadura» (*Roberto Bolaño: el resplandor de la sombra*, 31), para luego profundizar en ello, cuando dice que «[t]oda época ha sabido sobre el desboque del mal» (32), y que, por ello, Bolaño «elabora un *lenguaje del mal*, un dispositivo discursivo que le da voz, además de la Historia como ejercicio del horror, a ciertos espacios irrepresentables, como el silencio, la fractura de sentidos...» (la cursiva es del texto) (nota 2, 32). Luego, en lo que nos parece una terminología cercana a Lotman<sup>391</sup>, subraya que «[a] la larga, se produce el estallido: cuesta reconocer al mal porque se ha camuflado, y casi se parece a su antítesis, el bien» (33), y concluye diciendo que «en el lenguaje del mal, como su materia, los hechos históricos semejan luces intermitentes, sombras chinescas que proyectan una atmósfera de terror, y que la develan más desde la sugerencia que a partir de la alusión directa. Pero tal perfil no importa: *está*» (la cursiva es del texto) (36). En otro estudio suyo realiza una aproximación al mal desde la construcción del sujeto unido al contexto social e histórico, y afirma que, «[c]uando se analizan sujetos como el de “Putas asesinas”, es dable pensar en el vacío sobre el que se modela: de un tiempo de iniquidad, indiferencia y hastío, el producto llevará cada uno de estos fragmentos, y el cuerpo se reducirá a esas solas evidencias» (*Un asunto tenebroso*, 167), y acertadamente llega a decir en este sentido de la fragmentación y la mutilación que debemos «visualizar la tradicional dicotomía, la fuerza explosiva, del principio de antagonismo, pero también de complementariedad, entre el bien y el mal, y donde, con *violenta implosión*, el último se sobrepone y vence» (la cursiva es nuestra) (172).

El deseo, si no nos frustra y caemos en el deseo frustrado o en la frustración del deseo, ese deseo, que es el desear mismo, vivifica. El mal *frío*, si no nos aniquila, vaciándonos, dejándonos como una epidermis hueca o mutilada, lo que hace es

---

<sup>391</sup> Por la terminología empleada de la explosión o estallido en la cultura y la historia, en su obra *La cultura e l'esplosione, Prevedibilità e imprevedibilità*.

indicarnos la plenitud que somos: la plenitud del ser fronterizo. El mal *frío*, como dice Bolaño, siempre nos acompañará, como nuestra sombra. Ese mal aniquila a su *paso*, a su *ritmo*, en esencia, *en* su inercia irrefrenable e imparable, o bien es el apoyo constante en que, si llegamos a ser conscientes, a convertirlo en conciencia –de eso trata la fenomenología: de captarlo fenomenológicamente para vislumbrarlo con nuestra conciencia–, podamos así reaccionar desde nuestro vacío para ser con fuerzas inagotables, en nuestra incesante lucha contra el *monstruo*, la plenitud nuestra, nuestra plenitud como frontera, como el ser fronterizo que somos, siendo. En 2666 este proceso es el que apreciamos en Fate ante la náusea o angustia existencial, a lo largo de toda la tercera parte, y en Archimboldi ante el horror, a lo largo de toda la quinta parte de la novela.

Lo fantástico real lo encontramos con Amalfitano en las heterotopías que configura con los esquemas que pretenden ser un orden de la filosofía o una relación intelectual de filósofos teóricos o pensadores. Lo fantástico real son las constelaciones o figuras geométricas que forman. Esa realidad de Amalfitano nos traslada al trasfondo de Amalfitano, que él mismo no es capaz de ver o tal vez a veces vislumbra, como sucedía con el arquitecto Quim Font en *Lds*. Lo fantástico real o lo fantástico de lo real viene dado en este sentido en Amalfitano mediante su relación existencial con la frontera. El viento, los jardines, las vallas que acotan su casa de Santa Teresa, el libro de geometría de Rafael Dieste colgado en su jardín a la intemperie, el recuerdo de su mujer Lola, la relación con su hija Rosa, la visita inesperada –o esperada– del fantasma de su abuelo olvidado, o bien su padre o... en fin, los antepasados difuminados o esfumados... Lo fantástico es el trasfondo de lo real desde la polis encerrada en su polis. La visión o el visionario, aquí, se revela como la frontera. En la frontera, como frontera, somos la intemperie metafísica. La intemperie metafísica es todo frontera, es toda la frontera del ser fronterizo que somos. La polis se desconcierta y desencaja de sus bases, y Amalfitano se enajena, porque ve, porque empieza a ver, porque comienza a verse, y como intemperie contempla la intemperie, y ahí capta la intemperie que es. Su locura, enajenación y ensimismamiento desencaja asimismo su alrededor ordenado como polis, con las máscaras de la polis. Cuando su hija Rosa aparece con sus amigos por su casa

hacia el final de “La parte de Fate” (2666, 420 y ss.), la conversación que mantiene con ellos, y sobre todo con Charly Cruz, por lo que venimos diciendo, asimismo se enajena y enajena su alrededor, esto es: la realidad de las cosas. Lo fantástico real que se pronuncia en ese instante de la incorporación del borrachito en el disco mágico, durante la charla, hace que Rosa Amalfitano, por impulso o voluntad de poder de su padre, pueda percibir en su distracción el cambio infinitesimal de mirada producido en Charly Cruz, en el momento en que éste capta el trasfondo de lo que Amalfitano dice con el borrachito, y, al ponerse a su altura, Charly Cruz socarronamente a la de Amalfitano, con el fin de ubicarse, posicionarse o llegar con su voluntad de poder al trasfondo desplegado, con orgullo, con soberbia, para silenciosamente, sibilinamente, sinuosamente imponerse con el fin de que nadie se le imponga, polis de polis en su infinita relación de poder, y así descubra Rosa su vacío, que le vacía, y, en ese instante imperceptible, capte y contemple, al mismo tiempo o *atemporalmente*, la tristeza absoluta de Wieder en *Estrella distante*, la absoluta orfandad del mundo de la sombra en *Lds y Amuleto*, la tormenta de mierda en *Nocturno de Chile*, la noche en *Una novelita lumpen...* o el vacío del ser fronterizo que nos vacía plenamente e irónicamente como la plenitud, o por ser la plenitud, en ese caso de Charly Cruz en el vacío o en la intemperie de la intemperie, que siempre somos.

Un antecedente literario de esta escena cumbre y abismal de 2666 lo encontramos en la novela bien asimilada por Bolaño de Norman Mailer, *Los tipos duros no bailan* (1985). Nos referimos al capítulo 8 y último de la novela, antes de finalizarla con el epílogo, que se desarrolla casi en su totalidad entre la conversación que mantienen el policía de Provincetown, Alvin Luther Regency, el protagonista, Tim Madden, y el padre del protagonista, Dougy. Lo fantástico real, que se irá revelando literariamente, fenomenológicamente a lo largo de este capítulo octavo, ya es presentado por el protagonista al final del capítulo siete, cuando descubre en el maletero del coche de policía el arma causante del crimen o los crímenes que centran toda esta novela alucinada de Norman Mailer, y se confiesa a sí mismo en ese instante enajenado que «sentí un lejano acorde de exaltación y predestinación: Él existe, o Ello existe, o Ellos andan sueltos. Para mí quedó confirmado que esa vida que vivimos con todo nuestro ingenio, con todos nuestros sentidos y afán, es sólo la mitad de nuestra vida. La otra mitad está

en otra parte» (la cursiva es del texto) (222). Para el protagonista de esta novela, fronterizo entre el héroe, el antihéroe y el criminal, el mundo es incontrolable. El mal por tanto lo revela, suelta y precipita en la intemperie metafísica, en lo desconocido que con mano temblorosa le hace moverse a tientas y guiado sólo por su intuición, como le ocurre a Fate en el abismo de su vida y de Santa Teresa, y como asimismo sucede a Rosa, interpretamos, gracias a él, a su influencia, movimiento o relación monadológica, que hace en esa intuición despierte, y contemple el vacío o en sí el vacío de la caída, en el instante en que su padre habla con Charly Cruz. Esta relación monadológica es la que tiene también Tim, la víctima, con Regency, el victimario, sacada a relucir al encontrar aquél el machete ensangrentado de éste. Contemplando Tim el arma del crimen y el descuido de no haber sido limpiada, deduce que «[s]i Regency había decapitado a Jessica con aquella arma, (...) lo único que podía justificar aquella falta de interés era que Regency no hubiera tenido estómago para volver a mirar el arma después de utilizarla. Cuando te balanceas al borde del abismo, es un consuelo descubrir que los otros locos también saben lo que es el miedo y el temblor» (222-223). Estas significativas palabras contrastan con el personaje de Carlos Wieder. Así comprobamos que con Wieder hablamos de otra cosa, hablamos del mal absoluto. En cuanto a la relación entre Mailer y Bolaño, es la locura la que produce la visión clara de las cosas. Antes de aparecer Tim ante su padre y Regency en la cocina de su casa, baja al sótano para saber de qué hablan y se encuentra luego con Madeleine, esposa de Regency y amante suya, para dejarla a salvo en su habitación. En ese momento le pregunta Madeleine por la necesidad de reunirse con ellos, y él le dice que para conseguir un par de respuestas, «¿Para tu tranquilidad mental? –Para seguir estando loco –respondí casi gritando» (255). Entrados en el delirio, sólo la locura nos mantiene despiertos, y hasta cuerdos. Lo racional necesita de otra dimensión para sobrevivir. El apellido de Tim es Madden, que significativamente se construye uniendo las palabras en inglés *mad*, loco, y *den*, guarida. Con Tim nuevamente nos encontramos con la necesidad intelectual, afectiva, existencial y metafísica de atravesar la caverna para descubrir, explorar y ver los trasfondos de su fondo más oscuro, luz que hallamos en la visión de Rosa Amalfitano frente a Charly Cruz, mientras éste *observa* a su padre.

En una aparente conversación apacible entre el policía y el padre de Tim, el señor Madden, lo que realmente en ella subyace aflora, cuando el protagonista se une a la amigable charla. Su entrada en escena la vinculamos directamente, simétricamente, paralelamente al borrachito en la escena a la que aludimos en 2666 (421 y ss.). Lo primero que hace Tim es tomarse un whisky y servirse seguidamente otro con hielo. «¿Qué pasa? ¿Se te ha roto algo?» (*Los tipos duros no bailan*, 256), le pregunta Regency. Y entonces se produce la primera visión o revelación en los ojos de Tim:

Regency estaba *borracho*, y, cuando por fin pude *mirarle a los ojos*, advertí que no estaba, ni por asomo, *tan tranquilo y equilibrado como parecía*, a juzgar por su postura, *contemplado por la ventana* de la cocina o como yo había supuesto al escuchar su voz a través del suelo de la cocina. No, no era así, sino que Regency tenía *la capacidad propia de muchos hombres de ocultar su miedo en diversos lugares*. Parecía muy tranquilo en su silla, pero si hubiera tenido *cola*, hubiera golpeado *frenéticamente* el suelo. *Sólo los ojos daban una pista de su verdadero estado de ánimo* (la cursiva es nuestra) (Ibídem).

La cola nos lleva a un animal atemorizado y acorralado o a un encolerizado e iracundo diablo. Por los ojos contemplamos la distancia interior en el ojo mismo, que es la percepción del mundo o el mundo en sí, bajo esa mirada o mostrado, generado, creado en su creación o creado en su aniquilación, o distancia excluyente, en esa mirada. El exterior cotidiano, en su tranquilidad, es lo más inquietante. Lo señalado en este párrafo guarda un fuerte paralelismo con el que comentaremos más adelante con Rosa Amalfitano (2666, 422).

Es el *borrachito*, o la embriaguez del borracho, o del ensimismado, como veíamos con José Hierro<sup>392</sup>, quien descubre o se descubre en el instante enajenado, en que viven encerrados, Rosa, Amalfitano, Rosa Méndez, Chucho Flores, Charly Cruz,

---

<sup>392</sup> Lo comentamos en relación a su poema “Cantando en yiddish”, en el punto 4.4.- *Los detectives salvajes* como introducción a 2666.

desde su atemporalidad –una atemporalidad que no es percibida ni sentida–, como los personajes de la novela de Mailer o en la de Bolaño. Ya en la parte central de *Lds* no sabemos muy bien si las voces, o qué voces, viven o hablan desde el instante enajenado, por estático, es el caso, por ejemplo, de Lendoiro o Grossman, o desde la enajenación del instante, sacándolos del mismo extáticamente, como sucede con Auxilio o con Amadeo Salvatierra en su parlamento final. El instante tiene una atemporalidad interior, que encierra al instante en *su* atemporalidad, como sentimos en Comala al leer la novela de Rulfo, *Pedro Páramo*, –Juan Preciado es absorbido o succionado por la atemporalidad de ese instante, que es el terrible rencor estático de Pedro Páramo, del que sólo la locura de la apocalíptica, por reveladora y rebelde, Susana San Juan se esfuerza por generar una salida, enajenándola–. Y sin embargo el instante surge de la estela del atemporal estallido del ser, siendo esa atemporalidad la que libera al instante del mismo instante o temporalidad *estatizante*, lo cual la literatura, por ser metafísica, capta, de hecho la literatura capta, abarca y muestra la totalidad de todos los instantes narrados, evocados, contados o dichos, por expresarse desde la atemporalidad del ser mediante la cual el ser se expresa con toda o en toda su poesía o plenitud. Los personajes de Mailer o Bolaño son fantasmas de su decir, o en su decir se enajenan para mostrar el mundo, para mostrarse como mundo. Los críticos es el proceso existencial de ir hundiéndose en *su* instante enajenado en que estatizarse atemporalmente. Norton con Morini es la materialización de ese proceso. Amalfitano se hunde igualmente en su instante enajenado, a la vez que se esfuerza por enajenar el instante, dialogando con la intemperie, con la geometría de Dieste o sus fantasmas. De hecho sus esquemas filosóficos son las barras de su cárcel, si leemos 2666 como un diorama o como un disco mágico: lecturas de la realidad tan del gusto de Bolaño. Fate consigue pinchar la pompa de la atemporalidad del instante enajenado al que estaban siendo arrastrados él y Rosa, por la Comala de Charly Cruz y Chucho Flores. Archimboldi consigue, gracias a la vivencia extática de la lectura de los cuadernos de Ansky, como sucede seguramente a Belano, Lima y Madero con la lectura de los cuadernos de Cesárea Tinajero, o sólo con el contacto que tienen con ella, vivir y ser la sombra de la realidad, la revolución en la sombra de esa realidad, que es también la nuestra como lectores de 2666 y *Lds*, siendo Archimboldi existencialmente la atemporalidad de la que surge el instante o la plenitud

del ser fronterizo. Los crímenes son los huecos de las mujeres succionadas por el instante enajenado en la frontera o en Santa Teresa, que a su vez, en su vacuidad, van absorbiendo al mundo para que sea en su totalidad ese instante enajenado o cementerio olvidado en nuestro párpado nonato –pues *ya* somos 2666–, al igual que en ese vacío, el propio vacío de la mujer asesinada es la rebeldía de la mujer desaparecida que enajena ese instante para que sea el instante de enajenación que nos libere, y libere al mundo, de la atemporalidad que crea su propia deriva aniquiladora en *su* instante, en su polis dionisiaca con máscara de Apolo civilizador. Los crímenes, en su vacío, en sus 113 vacíos, indican en nuestro vacío nuestra liberación –Bolaño nos salva–, revelándonos como 2666, y, en esa revelación, llena y plena de significado, y éste de alma por la multiplicidad de sentidos, en su significante vaciado, rebelándonos como la plenitud que se halla detrás, no delante, de ese satánico 666, ese 9 de su verdadero trasfondo en él y en ella, esto es: 18 en su unidad, que a su vez da de nuevo 9, como estallido del ser, como la plenitud del ser fronterizo en que podemos ser, finalmente, como nuestra totalidad fronteriza, siendo juntamente el ser fronterizo Adán y Eva, y Apolo trascendiendo a Dionisos, siendo Apolo dionisiaco, en nuestro *wild* o intemperie metafísica.

En la misma embriaguez en que nos ocultamos o huimos, nos revelamos. Óscar Amalfitano dice que «[e]n cierta forma todos tenemos millones de discos mágicos flotando o girando dentro del cerebro. (...) Sin embargo el borrachito (a propósito, ¿por qué lo llama borrachito y no borracho?) se reía, tal vez porque *él* no sabía que estaba en una prisión» (la cursiva es del texto) (2666, 421-422). Dionisos es en sí mismo y para sí mismo, en su libertad desenfrenada, su propia cárcel. Encarcelarnos en su libertad es aniquilarnos en su acto libre e impredecible, aunque metafísicamente sea en fin de cuentas tristemente su acto lo más predecible como aniquilación, y ya no como creación. El disco mágico se desmonta y descubrimos, desde sus partes, que el absoluto o totalidad que el disco mágico, dando vueltas, nos daba, era falso –el borrachito no estaba encerrado y por eso se ríe–, o precisamente desvela la verdadera realidad –en su embriaguez el borrachito no se da cuenta de que está en *su* prisión–. El borrachito se halla enajenado en su instante o aprisionado en su instante enajenado, o el borracho en su embriaguez enajena el instante. Depende del giro que le demos, el borrachito se ríe de nosotros o



nosotros nos reímos del borrachito, o con el borrachito. En todo momento en Bolaño vemos la formulación, en su literatura, del ser fronterizo, como en esta reflexión que Amalfitano nos ofrece del borrachito en el disco mágico (2666, 422-423). Lo mágico es nuestra percepción del mundo y nuestra poesía: o creamos el mundo, mostrándonos como mundo, o lo aniquilamos, mostrando *nuestro* mundo o haciendo del mundo *nuestro* mundo. Bolaño, desde las partes de 2666, da el giro lúdico, no las juguetonas vueltas, a 2666, para que contemplemos en nuestro vacío nuestra plenitud como el ser fronterizo que somos.

La conversación, en la novela de Mailer, ahora entre los tres, continúa afablemente, pero bajo la mirada atenta de Tim, que en otro de los momentos de la misma capta en Regency que «[s]us párpados descendieron pesadamente. No quiero exagerar, pero fue igual que si le diera la vuelta a un colchón» (257). En su visión metafísica y visionaria del hecho físico, el más allá del más acá, en lo fantástico real Tim escéptico y fenomenólogo sigue percibiendo y entreviendo, vislumbrando a Regency: «[s]i hubiera habido una escupidera, Regency habría escupido su ira» (Ibídem), o su incontrolable terror, que es el horror. «Oye, ¿cuáles son esas dos facetas?» (260), le pregunta más adelante a Regency el viejo Madden, Dougy; a lo que contesta: «Son mi policía y mi loco. Son los nombres que les doy» (Ibídem). «Y, ¿cuál de los dos habla ahora?» (Ibídem), le pregunta Tim: «El policía. Tú pensabas que diría el loco. Pues no, al loco todavía no le conoces» (Ibídem), y, sin embargo lo está *viendo*. Monadológicamente el loco ve al loco. Rosa Amalfitano es consciente de su propio vacío viendo el vacío en la mirada que se traga el rostro de Charly Cruz (422). El vacío de Rosa estaba absorbiendo a Rosa en la intemperie que erigía su propia polis, como la intemperie de la intemperie de los crímenes de la cuarta parte, en Santa Teresa.

La conversación va tocando su fin y las imágenes dan una visión general de lo que ahí se está viviendo. En un momento dado, el narrador-personaje, Tim, sintetiza su discurso visionario o metafórico en una imagen que conocemos muy bien de Bolaño, por el sueño de Belano en *Estrella distante* y el poema de Tinajero, cuando Tim nos dice, ante la actitud orgullosa y ofensiva de Regency, que: «[I]e dirigí una mirada furiosa.

Cuando nuestras miradas se encontraron, tuve la sensación de ser una barquita que se ha acercado demasiado a las aguas removidas junto a la popa de un gran buque» (261). Los significados y sentidos existenciales, espirituales y visionarios que contiene el poema de Tinajero pueden ser sentidos y expuestos mediante las claves que nos da la imagen que Tim nos expresa. Asimismo obtenemos la mirada onírica y monadológica de un Belano náufrago frente a un Wieder náufrago. La *barquita* y el *borrachito* nos dan la visión del mundo. En ellas, el mundo se muestra. En ese mostrarse en la convención del instante, pues lo que se muestra es atemporal, Rosa, desprevenida, distraída, inocente a la deriva de otras intemperies, lo entreve y, en ese *su* instante, lo capta, enajenada, enajenando a su vez ese instante enajenado que la estaba atrayendo, si ella saberlo, a su deriva estática y por ello aniquiladora.

La lucidez de Tim no es la lucidez del crítico. Ahora podemos entender mejor la etimología de Caborca como la colina espiritual que veíamos con Carmen De Mora en relación a Cesárea Tinajero. La barquita Tinajero balanceada en las aguas removidas del buque 2666, del buque Santa Teresa, México o el mundo. Rota la Tinaja o la caja de Pandora con la muerte de Cesárea, que es su renacimiento, un renacimiento maldito, visionario y metafísico, surge en Belano la novela de 2666 que el lector tiene en sus manos cuando se acerca a ella, respirando ambos, y la lee. Desde el más allá de Cesárea, Auxilio y Belano contemplamos el más acá del lector, que es el más acá o el infinito de “La parte de los crímenes”. «Hablemos –dijo Regency–. Son más las cosas que nos unen que las que nos separan. –Luego se dirigió a mi padre, y le preguntó–: ¿No es verdad?» (261), pues estamos monadológicamente interrelacionados e interconectados, y, si en nuestro universo no contemplamos y sentimos los crímenes, Wieder o... aun estando ante nuestros ojos no lo vemos, no lo percibimos o lo maquillamos o vemos otra cosa, pues en nosotros no lo estamos percibiendo por verlo o concebirlo desde la distancia, una distancia en la que no nos sentimos relacionados con ello, como si ello, por tanto, no existiese, pues nada tiene que ver con nosotros y por consiguiente en nosotros no existe, o nosotros, en nosotros, no existimos. Los críticos, pues, viven en su órbita, y lo alejados que se hallan de los crímenes es lo alejados que se hallan de sí mismos, como sucedía con el *gigante* de Xosé Lendoiro. Lola, la mujer de Amalfitano, se pierde en su

intemperie, que es el disco mágico del poeta de Mondragón, por tanto su embriaguez, que, sin ella saberlo, la tiene encerrada en su propio manicomio. Debido a esta experiencia, Amalfitano se vuelve más contemplativo y comienza un diálogo íntimo con la intemperie; por eso, de pronto, empieza a entrever el vacío que nos devora, o nosotros devorándonos a nosotros mismos en nuestros vacíos, que en Santa Teresa se manifiestan matéricamente, materialmente. En fin, en Santa Teresa el vacío se corporeiza. Fate sí percibe el vacío y por ende consigue rescatar del vacío a Rosa. Rosa Amalfitano, especularmente, monadológicamente frente a Rosa Méndez, su relación con Chucho Flores –paralela a la que comienza con Fate, o la que tiene con su padre y su madre, perdidos y solitarios en algún fondo de su interior–, por todo ello, *ve*, y cuando *ve*, lo que *ve* es el vacío en el vacío de la caída. Hans Reiter, en ese vacío, se transforma en Archiboldi, al hallar y sentir, succionándose por ese vacío, el verdadero amor, monadológicamente leyendo a Ansky. El mundo desaparecerá, pero, amando, habremos vivido. En el amor, el mundo se muestra, y, mostrándonos como mundo, somos el universo entero, somos la plenitud del ser fronterizo.

Regency, Tim y Dougy viven el estatismo de la conversación cuando parece que no hay modo de continuarla, cuando nos dice Tim que, «[a] fin de cuentas, Regency estaba allí, lo mismo que yo, en busca de un poco de cordura. El hecho de no saber la verdad acerca de ciertos temas le puede condenar a uno a quedar impotente y obeso, en un círculo de fantasmas» (262), que es lo que le sucede en su crisis interior a Amalfitano, y, de una manera más inconsciente, a los críticos. Fate y Archiboldi atraviesan todos los fantasmas y se revelan como frontera en la intemperie metafísica, creando, desde ella, incesantemente la polis; de ahí que Fate rescate a Rosa y Archiboldi viva durante todo el siglo XX como *memoria* y *actio* de todo ese siglo y por tanto trascendiendo el siglo XXI. Regency confiesa la decapitación de su amante, esposa de Tim, con un machete, y Tim ve «que sus ojos se achicaban y se dilataban, como si la escena hubiera aparecido en su mente y se alejara y volviera a aparecer» (265); luego dirá: «[h]abía perdido el timón» (268). Una vez confesado todo, a Regency le da un colapso y Tim nos cuenta que su cuerpo «*estaba inmóvil*, salvo el pie derecho, cuyo talón golpeaba el suelo, en una convulsión nerviosa que *no cesaba*. ¿O acaso era el movimiento de aquella cola de la

que *carecía?*» (la cursiva es nuestra) (270). Metafísicamente corporeizamos mediante la literatura el fenómeno existencial del vacío. Rosa Amalfitano, por su parte, ante la mirada estática de Charly Cruz a su padre, en ese instante extático del *borrachito*, ve que:

[d]urante unos segundos, recordaba (...) había mirado (...) con otra mirada, como si quisiera adivinar hacia dónde pretendía arrastrarlo. Charly Cruz, como ya se ha dicho, era un hombre tranquilo, y durante esos segundos su tranquilidad propiamente dicha, su disposición calma, no varió, pero sí que ocurrió algo en el interior de su cara, como si la lente a través de la cual observaba a su padre, recordaba Rosa, ya no le sirviera y procediera, *calmadamente*, a cambiarla, una operación que duraba menos de una fracción de segundo, pero durante la cual, necesariamente, su mirada quedaba desnuda o vacía, en cualquier caso *desocupada*, pues una lente se guarda y otra se ponía y ambas operaciones no se podían hacer al mismo tiempo, y durante esa fracción de segundo, que Rosa recordaba como si la hubiera inventado ella, la cara de Charly Cruz estaba vacía o se vaciaba, a una velocidad, por otra parte, sorprendente, digamos a la velocidad de la luz, por poner un símil exagerado y sin embargo aproximativo, y el vaciado de la cara era integral, incluía el pelo y los dientes, aunque decir pelo y dientes delante de ese vaciado era como decir nada, y las facciones, las arrugas, la venillas capilares, los poros, todo se vaciaba, quedaba sin defensas, todo adquiría una proporción cuya única respuesta, recordaba Rosa, sólo podía ser, pero tampoco era, el vértigo y la náusea (la cursiva es del texto) (2666, 422).

Rosa percibe la escena o la visión en la estela de su memoria. En ella la angustia se abre para mostrarse, mostrarla, como intemperie metafísica. La náusea, el vértigo, la angustia, la desesperación de la existencia, en la existencia –en el existir– se despliegan. 2666 se revela: se nos revela nuestro disco mágico o nos revelamos en el disco mágico que es nuestra polis. Bolaño nos salva al hacernos ver –contemplar– ese disco mágico desde fuera, desde nuestra poesía, amando, siendo intemperie metafísica o la plenitud del ser fronterizo, finalmente *rebelándonos* ante nuestros discos mágicos y ante nosotros mismos. Los ojos de Rosa, vivido el estallido del ser hacia ese instante, en la estela que en ese instante permanece, como una instantánea viva, como la otra realidad, o como lo

fantástico real, contemplan visionariamente el vacío. La repetición significativa y trascendental del *durante*, que estructura este fragmento fenomenológico, es nuestro *ya*: nuestro 2666. Bolaño metafísico atrapa plenamente con su literatura, con su arte poética, ética y filosofía, el fenómeno espiritual y existencial del vacío en nuestra plenitud. El ser fronterizo monadológicamente colisiona consigo mismo, para crearse o aniquilarse en el instante interconectado y universal del íntimo e ínfimo y deslizante y esfumado contacto visual, táctil o espiritual. Los críticos con el taxista paquistaní, Amalfitano ante la intemperie y con sus fantasmas, Fate y Rosa, Archiboldi y Ansky, los crímenes con su propio canto y su propia sombra y su metafísico, existencial, infinito y eterno amuleto en el abismo, todos esos instantes desde la atemporalidad de la parte central de *Lds* son nuestro contacto visual, táctil y espiritual con nosotros mismos, aniquilándonos como lectores en nuestras distancias con el mundo, o creándonos leyendo, transformándonos incesantemente y amando íntimamente en nuestro 2666, durante 2666. En nuestro vacío de la caída, nuestro *ya*, nos sentimos, si vemos, si nos acercamos de frente al borde del abismo siendo ese borde, si bajamos al fondo de la sima siendo esa sima, si verdaderamente amamos dando humildemente un paso hacia atrás, siendo así, como decimos, nos sentimos la plenitud cadente que es la plenitud del abismo, en la caída indicada. En la plenitud del abismo nos mostramos como mundo y nos sentimos el universo, creándose, recreándose en su *ya*, atemporal y pleno.

Se abre el telón; se ve un disco mágico vacío. Se cierra el telón. ¿Cómo se llama la película?

#### **6.4.- FATE: LA INTEMPERIE DENTRO DE LA POLIS.**

La polis se revela o evidencia como intemperie. La polis cae entonces en el vacío o como vacío. Fate en este sentido se nos presenta como la imprevisibilidad del *fatum*, esto es, como la frontera de la intemperie en la polis, ahora sí, desde la intemperie. La polis por tanto se vacía, por un lado, pero por el otro se abre finalmente como intemperie. La casa como cárcel o el desierto como casa serán espacios recurrente en esta parte, que

empieza con la muerte de la madre de Fate. La madre representará la angustia del vacío, como náusea inicial dentro de la casa, no será, pues, una liberación, sino el aprisionamiento de esa polis física, y la plenitud de la angustia, como sentimiento acogedor fuera de la casa, cuyo retorno espiritual, en lo existencial sí que será una liberación: será, pues, la intemperie metafísica. La intemperie dentro de la polis es lo que sentirá interiormente –íntimamente– Fate al finalizar esta tercera parte de la novela.

En el *marco* de Dionisos devastador, Apolo es la oportunidad que tiene el ser humano de sobrevivir a sí mismo. La ventana final o inicial de *Lds* es ese Apolo: es Apolo salvaje, como lo es Padilla, Belano, Lima, Madero, Auxilio y Archimboldi. El ser fronterizo es en ellos revelado, por su viaje –su viajar– y sus actos, en el incesante creándose. El ser fronterizo está configurado por personajes como Amalfitano, Lola, Lupe y las Font, Rosa Méndez y Rosa Amalfitano, Fate. Es anulado el ser fronterizo por imposición de su ser en los casos de Wieder, Xosé Lendoiro, el padrote Alberto, Charly Cruz, Chucho Flores, Sammer... Comprobamos con esta tipología existencial el modo en que los personajes que anulan al ser fronterizo crean su jerarquía vertical, perdiendo o perdiéndose en cualquier horizontalidad, donde, siguiendo a Milton, Satán se presenta como su cúspide; Eva y Adán, como el yin y el yang, son situados como su mitad, y la base o parte inferior es la que resta o queda para Dios y el Hijo. Es por eso que el superhombre es el que da un paso hacia atrás, pues así ve y siente desde su intensidad, que es la plenitud, la dimensión del *wild* o el Dionisos que él percibe y capta en la tragedia clásica. Siguiendo a Kierkegaard, quien penetra hasta el fondo más oscuro de su sótano es el que consigue ver desde la magnífica amplitud y vistas del primer piso de nuestra casa espiritual o existencial (*La enfermedad mortal*, 64-65). Satán es en sí el dar un paso hacia adelante. Satán es la intensificación. Satán es el mal. Eva y Adán son el ser fronterizo, pues sólo dando un paso hacia adelante es el modo de conseguir darlo hacia atrás. El malditismo de nuestra poesía es ese paso hacia adelante, es la pasión y el desconcierto y la locura de ver claramente, de contemplar, nuestra intensidad en nuestra intensificación. De ahí, Baudelaire. El ser fronterizo, dando un paso hacia adelante, lo tiene que dar hacia atrás, esto significa captar y sentir nuestra intensidad *en* y mediante nuestra intensificación. De ahí, Lautréamont. Fate es directamente la *beatrice* de Rosa

Amalfitano y Rosa Amalfitano es indirectamente la *beatrice* de Fate. Es Fate quien la salva físicamente. Este instante es narrado como sigue:

–Vámonos (...). No se lo ordenó ni se lo suplicó. Sólo le dijo que se fuera con él, pero puso toda el alma en sus palabras. (...) Fate le extendió la mano a la muchacha. Rosa se levantó y cogió su mano. La mano de la mucha le pareció tibia, una temperatura que evocaba otros escenarios pero que *también* evocaba o comprendía aquella sordidez. Al estrecharla tuvo conciencia de la frialdad de su propia mano. He estado agonizando todo este tiempo, pensó. Estoy frío como el hielo. Si ella no me hubiera dado la mano me habría muerto aquí mismo (la cursiva es del texto) (408).

¿Es ésta mi mano? La conjunción adversativa *pero* expresa en este caso la plenitud del ser fronterizo destacando o destacándose en su vacío, que es el vacío de la escena o en ella revelado nuestro 2666. El adverbio *también* concentra en sí las capas físicas y metafísicas, psicológicas, existenciales y espirituales, que en el instante, momento, escena o escenario entran en juego. Lo atemporal de nuestra subjetividad muestra las distintas temporalidades, oníricas y objetivas, físicas y metafísicas, los puntos en que coinciden o coordenadas, y su combinación de combinaciones, monadológicamente, pensadas y sentidas por el autor, sentidas y captadas –percibidas– por el lector, en el adverbio *también*, alterado sensiblemente por la cursiva. El lector, inmerso en la narración, capta, gracias al autor, por la lectura del mundo desde su mirada, que es en ese instante monadológicamente también la nuestra, el fenómeno. La subjetividad que nos ciega, se guía y expresa por la intuición y la acción. Fate es intuición pura y pura acción, como percibimos en y con la narración durante la escena del rescate, donde el contar y el ver, por parte del personaje y del lector, ambos tejidos en la voz narrativa, nos lleva subjetivamente a lo más irracional de la lógica de esa escena turbulenta y precipitada del rescate y la huida, haciendo del estado real una alucinación, mostrándose entonces en la voz narrativa lo metafísico del estado, decir y ver físicos, por ejemplo cuando leemos que Fate, en el momento en que «salían de la habitación *sintió* cómo Corona lo agarraba de un brazo y levantaba la mano libre, que empuñaba, *le*

*pareció*, un objeto contundente. Se revolvió y golpeó (...), Corona cayó al suelo (...). *Sólo entonces se dio cuenta* de que empuñaba una pistola. (...) Rosa Amalfitano miró la pistola de Corona *como si fuera* un artilugio de sex-shop» (la cursiva es nuestra) (409). El *sfumato* pictórico de su narrativa nos hace perdernos en y por el fondo de su historia y su contar, penetrando nuestra imaginación, gracias al esfumarse de los contornos del decir, en y por la imprecisión de las formas, estimulando así nuestra visión intelectual y afectiva del mundo, y haciéndonos por tanto creadores de la lectura, y visionarios en y por la metafísica de esa lectura. La realidad se abre paso mediante su lectura, despertándola ahora *ya* del instinto a la intuición, y la percepción de esa realidad que se vive se amplía, extiende y despliega extáticamente, coincidiendo en ese *paso* varias realidades, que *ahora* sí que vemos. Esta composición narrativa y poética, constantemente recomponiéndose en la misma narración, en el *narrarse*, y en la lectura de la misma, en el *leerse*, es del gusto estético, la inteligencia ética y la sensibilidad poética de Bolaño. En este salvar Fate a Rosa, *salvando*, es Rosa quien lo salva metafísicamente, como apreciamos en el interior de Fate al final de esta tercera parte de la novela que analizamos. El proceso es el que sigue: «[l]uego Fate *vio*, como si fuese una película que no entendía del todo pero que lo remitía, *curiosamente*, a la muerte de su madre, cómo Amalfitano besaba y abrazaba a su hija» (la cursiva es nuestra) (433); «[l]os *vio* bajar del autobús, los *vio* dar unos cuantos pasos por entre unos matorrales en la arena. El *viento onírico* arrastraba granos de arena que se pegaban en la cara. Un *baño de oro*. Qué paz, pensó Fate. *Qué simple es todo*. Luego *vio* el autobús y lo imaginó de color negro, como un *enorme coche fúnebre*» (la cursiva es nuestra) (434); «[m]ientras esperaban en una sala sin ventanas, Fate sintió cómo el pene se le iba poniendo cada vez más duro. Por un momento pensó que no había tenido una erección desde la muerte de su madre» (436). Desde la plenitud del ser fronterizo –la coincidencia o anamnesis afectivas del *curiosamente*, viento onírico, baño de oro– contemplamos nuestro vacío –enorme coche fúnebre–; desde el amor, el afecto y la felicidad, transparentemente el horror y nuestra creación esculpida como 2666, y no como 2999, un año antes del trinitario 3000 o el trascendido en la unidad siglo XXXI. En palabras de Rosa, hablando de otro asunto, pero que trasluce el que venimos indicando: «su tristeza no mata sino que



da vida» (435). La obra de Bolaño está llena de vida. La obra de Bolaño está viva. La obra de Bolaño, como el *Quijote* de Cervantes, es vida latente y latiente.

Se abre el telón y vemos una careta vacía. Se cierra el telón. ¿Cómo se llama la película?

### 6.5.- LOS CRÍMENES: LA INTEMPERIE DE LA INTEMPERIE.

Cuando la intemperie se impone o es impuesta como intemperie nos hallamos en la intemperie de la polis. La intemperie crea en este caso su polis, no como polis, sino como intemperie. Es el Dionisos devastador; es sencillamente el *savage*.

El vacío crea como plenitud su propia cartografía<sup>393</sup>; pero esta cartografía o máscara no es desde el vacío, sino que es en el vacío o por el vacío del ser fronterizo desde la plenitud. El vacío se plasma en la plenitud y crea su signo legible hasta donde nuestra lectura llegue, alcance o capte. La literatura nos da y proporciona la visión y

---

<sup>393</sup> Un análisis y clasificación del horror en este sentido cartográfico lo hallamos en “2666 de Roberto Bolaño: Cartografía narrativa y actancial en el tríptico espacial de Santa Teresa: entre la zona vaciada, zona subyugada y zona de rapiña”, Proyecto presentado dentro del marco del seminario del Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo contamos con José Ramón Ruisánchez Serra, que concluye lúcidamente en su artículo, “Fate o la inminencia”, *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 2010, pp. 385-398, diciendo, en paralelo con Borges, que los «asesinatos que definen Santa Teresa son también un secreto profético, un secreto en el que cada cadáver encontrado en el desierto es una letra más, necesaria y terrible, pero cuyo sentido proviene del futuro» (396). En esta misma colección de ensayos está recogido el estudio de Paz Balmaceda García-Huidobro, “La violencia del norte: dos aproximaciones a las muertas sin fin”, pp. 327-343, en que se hace nuevamente uso de la metáfora del mapa, cuando dice que Bolaño, en la cuarta parte de *2666*, «más que ir a los motivos de esa violencia, la asume como centro ya instaurado. (...) Se trata, verdaderamente, de una geografía del mal; de un territorio dominado por el horror» (336).

dimensión metafísicas para atrapar y hacer legible ese signo que se esfuma ante nuestros ojos, pero que es candente en nuestra sombra. En este sentido la crítica intenta dar forma a ese signo vivo que aniquila en una exuberancia del significante y un vaciado del significado y de la significación: tristemente sobre todo de la significación o hacia aquello que el signo remite. La frivolidad que impera en nuestras sociedades y nos estanca y lastra en la epidermis de las cosas es un síntoma de ese vaciado. El significante se descompone y, carente de significado, sencillamente desaparece ante nuestros ojos. El detective en Bolaño, sin embargo, a diferencia del crítico en *2666*, se esfuerza por restituir metafísicamente, afectivamente la función de la significación en las desaparecidas. Esta épica que define y fundamenta “La parte de los crímenes” es una labor apocalíptica y reveladora en la humilde expresión evocadora, rebelde y maldita del poeta. La metafísica nos brindará los sentidos de nuestros actos apocalípticos en que revelarnos o con que finalmente rebelarnos<sup>394</sup>.

---

<sup>394</sup> Verbigracia contamos con los trabajos de Rodrigo Cánovas, “Fichando «La parte de los crímenes», de Roberto Bolaño, incluida en su libro póstumo *2666*”, *Anales de Literatura Chilena*, N° 11, 2009, pp. 241-249, donde se dice que «[e]xiste una búsqueda existencial, habiéndose elegido una materia escabrosa, en el cual queda en evidencia el abismo entre la razón y los sentimientos, la vida y su sentido, el lenguaje y *el mundo señalado*» (la cursiva es nuestra) (244); y, siguiendo esta línea, el de Daniella Blejer, “Pensar / clasificar / denunciar: Las resignificaciones del archivo en *2666*”, *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 2010, pp.253-280, en el cual Blejer afirma que «la novela explora las formas para narrar el horror y hacer una reparación a través de la memoria» (255), además de que «problematiza el lenguaje para reflexionar sobre la capacidad de la sociedad contemporánea de percibir e interpretar la realidad» (Ibídem). También tenemos el ensayo de Antonio Coiro, “Strategie della tensione in *2666*, di Roberto Bolaño”, *Pagine inattuali* 3, 2013, donde se dice que «l’atmosfera narrativa della “Parte dei delitti” è costantemente tenuta sul filo della sospensione e della suspense» (en el texto: 1.- “Immagini-cristallo”), por lo que «[r]imane l’angoscia –uno dei sentimenti più presenti in *2666*– per un pericolo imminente» (Ibídem), lo cual nos da o desemboca narrativamente en una «strategia della tensione» (Ibídem), que afina bastante más que la estética del mal a la que alude Alexis Candia. En el mencionado artículo de Manuel Asensi Pérez, “Atreverse a mirar por el agujero: Lo real y lo político en

Franklin Rodríguez dice que «“La parte de los crímenes” es la intensificación de los viajes que marcan las experiencias de Arturo Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes*» (Roberto Bolaño: *el investigador desvelado*, 213). Aunque el concepto de intensificación, para sintetizar o denominar el cambio que se produce a lo largo del siglo XX, lo consideramos un gran acierto, no nos queda muy claro el sentido que Rodríguez quiere darle. Comienza el capítulo cuarto de su libro afirmando que «[e]l viaje absurdo continúa con fuerza en 2666» (Ibídem), lo cual se halla bien planteado, pero, insistimos, andando al mismo tiempo un poco perdidos en ese absurdo o intensificación en los que Rodríguez se basa. Dirá más adelante que «[l]os tres [Cesárea como víctima; Alberto, el padrote, y el policía corrupto] son precedentes del horror por venir» (Ibídem), tesis que pensamos muy acertada, en el sentido que venimos argumentando de la intensificación intensificada *ad infinitum* que es el mal aniquilador, al no hallar su intensidad o receptor, cuyo escenario santateresiano sería el tal caso especialmente significativo. Sin embargo, atendiendo a las ideas de Rodríguez, debemos recordar la muerte de Cesárea Tinajero, siguiendo nuestro análisis, como un acto monadológico. Con ello queremos remarcar que lo que se destila de esa muerte, más que el absurdo es la valentía, eso sí, como una verdad absurda y en sí generosa, o como una *hybris* o desmesura humilde. Cesárea se expone y en su intemperie, como intemperie metafísica, es la receptora de esa intensificación que en su inercia *fría* es imparable, irrefrenable y por tanto aniquiladora en su *paso*. No olvidemos que Cesárea es poeta, pero de un dar verdadero al igual que en Alberto hay un verdadero quitar. El acto de Tinajero es creador, aunque Cesárea nos quite –tengamos presente su relación con la serpiente y por consiguiente con el malditismo: Cesárea en

---

2666 de Roberto Bolaño”, *Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, 2010, pp. 343-368, este crítico considera, en referencia a los crímenes de Santa Teresa, que «[l]a cuarta parte de 2666 resuena en el vacío del bien, pero precisamente por eso apela a una revolución que instaure en ese vacío un sistema de valores que permita salir de ese y de todos los genocidios» (365). Del mismo volumen de ensayos, el trabajo de Carlos Burgos Jara, “Los crímenes de Santa Teresa: Estado, globalización y mafia en 2666”, pp. 461-474. Burgos Jara expresa a su vez que en Santa Teresa ya no hay panóptico foucaultiano, sino que son los presos los que mandan ante un policía temeroso o corrupto. Ya no hay ley; sí hay, empero, una barbarie organizada (469).

cualquiera de los casos nos brinda, regala y da como un don el abismo—; el acto de Alberto es, empero, aniquilador. Los dos en el mismo punto poético y vital, en el mismo mal donde el poeta maldito y el asesino se aúnan, como Belano y Wieder en el sueño de Belano, entrambos, Cesárea y Alberto, expresan ofreciendo monadológicamente lo que son mediante su acto cósmico —Cesárea, por su parte, con su actitud humilde, desde la sombra le da la vuelta al *fatum*, como Fate con Rosa—, en el instante revelador de Borges, en el instante de Tánatos y Eros, que a sí mismo se intensifica, hallando en sí mismo la intensidad, y por ende la plenitud, y, en tal acto, creación, en el caso de Cesárea, o en cambio más intensificación, y por consiguiente vacío, vaciado y vacuidad, como vacío de la caída, en el caso del padrote. “La parte de los crímenes” es la expresión extendida o el despliegue físico y matérico de esa intensificación. Más allá del sacrificio, las mujeres asesinadas son el receptor universal del último mal, monadológico y cósmico, en su intemperie, pues no han elegido libremente ser esa opción. Ese último mal metafísicamente se esfuerza por ser el primero, sigilosamente evidenciarse como *su* mundo en el mundo, absorbiendo el mundo, con el fin de mostrarse místicamente, estáticamente en su parte, como el absoluto y único mundo *suyo*. La caída ya no muestra el abismo sino que se vacía en el abismo. Como es plenitud, todo es plenitud, se vacía, en la plenitud, plenamente. Lo irónico es que el vacío no existe como plenitud, pues sólo hace plena a la plenitud. En la plenitud el vacío se crea y se recrea como el universo en el abismo. El Infierno y la frontera son formas del Empíreo. Es lógico pues que el Imperio del vacío se manifieste y expanda en el seno de Santa Teresa, por lo que tiene de orfandad e intemperie en nuestro ser y estar expuestos. En esa exposición permanente el viaje traza la vida que surca la nada, incluyéndolo todo, mientras que la intensificación que únicamente se intensifica se exhibe, excluyéndose de todos.

En otro momento de este capítulo cuarto, Franklin Rodríguez dice que «[e]ste camino hacia la destrucción (...) es la historia que busca fondo en 2666. No me refiero a una destrucción radical de la humanidad, la destrucción que se plantea en 2666 es la de la *violencia continua*, la violencia de zonas apocalípticas incesantes, la *intensificación* y reproducción del “mal que anida en todos los corazones”» (la cursiva es nuestra) (215). No sería significativa la opción de una destrucción total de la humanidad, pues la tensión

radica en la vida, y en esa tensión realizarnos. La destrucción y la violencia a las que alude Rodríguez en relación a 2666 son debido a que ya somos intensificación –somos el mal– y por lo tanto metafísicamente ya somos 2666, como la posibilidad, la combinación que invocamos, generamos, expresamos y finalmente y sobre todo imponemos. El mal, no el que somos sino el que evidenciamos, no es ser, es, en cambio, imponer ser, configurado este ser como polis; entonces, el mal es imponer esa polis, y en esa polis tenemos múltiples ejemplos en forma de Estado legal y en forma de Estado ilegal. Desde fuera, Bolaño es considerado como un escritor del margen o las periferias, con la subsiguiente necesidad comercial de convertirlo en heroinómano y en un mito *underground* o maldito; pero por dentro Bolaño sí que se valora a sí mismo como poeta y como intelectual, más allá de las convenciones. *Lds* es la evidencia de ese saber valorarse, y es entonces cuando expresa afectivamente, esto es metafísicamente, la tristeza del mundo, evidenciada a su vez en 2666. Ese profético número, que más bien apunta a un pasado arcano más que a un futuro por venir, manifiesta literariamente, o por medio de la literatura, o gracias a la literatura, lo que no vemos o no conseguimos ver, o peor, o para ser más exactos, lo que no queremos ver y por tanto olvidamos cotidianamente, cotidianamente siendo 2666 y por consiguiente creándolo, expresándolo, generándolo, provocándolo, manifestándolo monadológicamente con nuestros actos del día a día.

Más adelante dirá Rodríguez, refiriéndose a una escena salaz y sórdida contemplada por Lalo Cura en la cárcel (2666, 501-502), que «[I]a escena ejemplifica cómo los hombres se sumergen en su propia destrucción siendo autores y actores de su demencia y de la capacidad de autodestruirse los unos a los otros» (216). Este sumergirse nos remite nuevamente a Gomorra. En tal escenario no sólo somos autores y actores del mismo, sino también espectadores, que es, en este sentido, otro de los modos de actuación. La pregunta, llegados a este punto, es: ¿qué es la tristeza del mundo o qué entendemos por tristeza? Nosotros tal tristeza la interpretamos como una tristeza existencial y metafísica, una tristeza que nos hace terriblemente lúcidos, y por tanto

visionarios<sup>395</sup>. La literatura es metafísica. Ésta es una tristeza que no siempre se entiende o ve con claridad, pero que siempre se siente. Es una tristeza por tanto que nos abre a la visión metafísica del mundo, como ocurre, experimentamos, sentimos, leemos e interpretamos en *Lds*. De ahí el abismo, el Aleph y la alegría en o desde el dolor.

Besar a Eva es morder la manzana. Al besarla, con ella caemos en ella. Ella es el mundo: la intemperie. Besando, espiritualmente, existencialmente somos la materia del beso, su cosmos abriéndose como cosmos abierto, somos por tanto en ese instante, en ese acto el beso como tal, como tal beso. En ella, con ella, somos el mundo, somos la intemperie. El Paraíso era en nuestra intemperie metafísica como polis de la intemperie; por tanto nunca fue tal polis, es decir, nunca fue entonces polis para nosotros, como tal polis. Como tal polis es en la intemperie la polis de la polis: una fortaleza. Esa fortaleza es en sí un laberinto. No otra cosa formula para nosotros, para Adán y Eva, nuestro Yang y Yin, su vegetación, con el árbol de la vida y el árbol del bien y del mal. La fortaleza es el laberinto que nos encierra en sí como polis para la polis, para *su* polis, para *nuestra* polis. Satán nos da el otro punto de vista. Mediante Satán tomamos el punto de vista de la frontera que somos, contemplándonos desde fuera de los muros del Paraíso. No somos Dios ni como Dios. Eso es Satán siendo por tanto el vacío de su caída, y nada más. Somos la frontera, y siendo la frontera somos Dios y en ese ser Dios debemos salirnos de los muros o limitaciones del Paraíso para estructurarnos, crearnos extáticamente como la frontera que somos. Esa es la poesía del ser fronterizo, siendo en el abismo de su vacío y de su plenitud, esto es, dejar por fin de ser el siendo *ser*, metafísicamente madurar, y

---

<sup>395</sup> En este sentido que venimos argumentando, tenemos el poema de Bertolt Brecht, “Generaciones marcadas”, tan en la frecuencia generacional, profética en la arcano y metafísica en su visión existencial de Roberto Bolaño, que dice así: «Mucho antes de que aparecieran sobre nosotros los bombarderos / ya eran nuestras ciudades / inhabitables. La inmundicia / no se la llevaban / las cloacas. / Mucho antes de que cayéramos en batallas sin objeto / tras cruzar las ciudades que aún quedaban en pie, / eran ya nuestras mujeres / viudas, y huérfanos nuestros hijos. / Mucho antes de que nos arrojaran a las fosas los que ya se habían marcado, / ya carecíamos de amigos. Lo que la cal / nos comió no eran ya rostros» (*Poemas y canciones*, 145).

ser de una vez por todas el ser, *siendo*. El siendo, siendo el mal, crea o aniquila, se crea o se aniquila. En la plenitud del ser fronterizo somos sin embargo las aves del universo, por ser nosotros mismos, mostrándonos como mundo, y, como mundo, mostrándonos como el universo. Al revés, despreciamos el mundo y, como universo, o como tal pretensión, nos aniquilamos como mundo.

Morder la manzana nos saca de la polis para ser intemperie. Como intemperie asimilamos el vacío; como polis, el vacío nos destruye políticamente, sistemáticamente, jerarquizándonos e imponiéndonos en nuestras y con nuestras relaciones de poder. La Historia de nuestra historia humana da cuenta de ello. Morder la manzana es por consiguiente nuestra salvación como frontera –somos el mal–, o bien nos condena a ser la intemperie de la intemperie. En ese caso la intemperie como tal crea su propia polis. En esa polis, como polis, nos aniquilamos, devoramos, destruimos, despedazamos, desollamos, desmembramos, destazamos...<sup>396</sup> Ésta es la intemperie de la polis que se *revela*, se nos revela o en ella nos revelamos como la intemperie de la intemperie. Aquí es pues cuando la polis se *rebela* como aniquilación. El mal que somos se intensifica *ad infinitum* y su intensidad es más intensificación; esto quiere decir que su intensidad, en su mística del mal, como tal mística, es el vacío, lo cual hace que tal mística, siendo mística, en vez de extática, en su salto, experiencia o sentimiento místico, sea estático y en sí, en el ser fronterizo, absoluta insatisfacción, debido a esa mínima distancia provocada en sí mismo, y por tanto abismo horadado.

Si Adán no siente, en su inteligencia, aniquila, pues se distancia de Eva y en ese instante la relega a un segundo lugar, distanciándose por tanto de sí mismo y en ese mismo instante relegándose a un segundo lugar, frustrándolo, por dentro devorándolo, vaciándolo. Si Eva no piensa, en su sentimiento, aniquila, pues absorbe y anula a Adán, anulándose y absorbiéndose a sí misma. Su reflejo se la traga y a Adán aísla. Eva intuye y actúa; Adán razona y ordena. Eva, en su intuición, deduce sintiéndolo; Adán,

---

<sup>396</sup> Un buen ejemplo de ello, también por su carácter simbólico-alegórico, lo hallamos en la película documental de Matthew Heineman, *Cartel Land* (traducida como *Tierra de Cártiles*, 2015).

razonándolo, deduce en su sentimiento. La conjunción de Eva y Adán cósmicamente se ilumina como el ser fronterizo, siendo el mal; y siendo el mal, siendo asimismo o por eso mismo la plenitud, crean o aniquilan, se crean o se aniquilan. Nos destruimos mediante un proceso lento e imperceptible o rápido e impactante, cuando tenemos miedo a amar; entonces la voluntad de poder de Eva y Adán se canaliza y centra en dominar el uno al otro, y, dominando, imponiéndose, exigiendo *su* sentimiento e imponiendo *su* necesidad, crear *su* polis fija, intrascendente y en sí estática, en su vacío, que es la permanencia de una sola combinación, *su* combinación, que ya no es combinación de combinaciones sino *su* combinación ante o sobre las demás combinaciones dadas o posibles, y por su vacío, sistemáticamente aniquiladora de sí mismos, de los otros y de lo otro. O aprendemos a amar, y amando nos creamos, o bien nos aniquilamos en la insatisfacción de amar y ser amados, exigiendo, en nuestra distancia y desde la distancia, amar y ser amados. “La parte de los crímenes” nos muestra matérica, materialmente la manifestación evidente de lo que espiritual, metafísicamente somos como 2666. En la distancia de esa fecha contemplamos y evidenciamos la mínima distancia en que somos como el vacío del ser fronterizo en nuestro presente. Bolaño, al lanzarnos tan lejos, nos obliga a dar un paso hacia atrás para apreciar y contemplar lo que ya somos. En esa distancia que supone la fecha de 2666 Bolaño se nos presenta y es metafísico. En esa distancia metafísica, salvaje y bestial, aprendemos existencialmente a amar, al hacernos conscientes del terrible vértigo que esa mínima distancia, ese imperceptible vacío, está devorando y aniquilando nuestra mejor creación, que es la civilización. Nuestro *wild* o intemperie es hacer salvaje nuestra civilización para estar a su altura, y no que en su altura nos aniquile como *savage* civilizado. La mínima distancia que reina en nosotros y no nos permite verdaderamente amar es la que civilizadamente nos devora y aniquila como *savages*, como extrema y precisa violencia, perdidos en nuestro *savage*, en nuestra era del *savage*, y no reencontrados en nuestro *wild* como la civilización que somos mundial y estelar. En la distancia salvaje, Bolaño nos brinda metafísicamente nuestra cercanía salvaje, o la salvaje cercanía en la que física y metafísicamente nos amamos, incluyendo, incluyéndonos, incluyéndoos, incluyéndolo, creando, creándonos, creándoos, creándolo extáticamente, éticamente, implicándonos en cada uno de los instantes, momentos y situaciones que vivimos, sabiendo amar, en nuestra mística, como el ser fronterizo que



somos en nuestra constante lucha, despiertos, incesantemente siendo la plenitud que somos, como frontera, en nuestra plenitud. 2666 es una novela que habla esencialmente, metafísicamente del amor. 2666 es el amor. Siendo el mal, siendo *wild*, *wide*, *will* o voluntad de poder, siendo la intemperie metafísica, lo vemos, sabemos amar, trascendemos como Apolo a Dionisos, dionisiacamente, siendo civilización, civilización salvaje; entonces, amamos.

Bolaño con su obra trasciende dionisiacamente a Dionisos. Bolaño es Apolo salvaje. Al final somos hombres, aunque en nuestros sueños, o en nuestras pesadillas, creamos ser dioses. En el ser fronterizo, el orden ha sido invertido de la creación a la destrucción, de la plenitud al vacío, como contemplamos en el amplio y extenso paisaje de “La parte de los crímenes”. Una vez expulsados del Paraíso, Adán no puede separarse de Eva porque no soportaría su vacío o el recuerdo de su vacío, el cual, en Eva, expresa. Ahora es lo destructivo lo que crea; pero crea vacío. Morder la manzana es estar y permanecer con ella, y en ella, en la intemperie, esta vez, ambos, como intemperie. Eva significa y simboliza la vitalidad en esa intemperie, pues de ella surgirá la nueva estirpe. Ahora Adán, poseído o impulsado, solo, por Dionisos destructivo, surcador, agricultor, pastor y explorador, como Caín, Abel y Odiseo, enfermo de intemperie, cuyo horizonte se pierde en la frontera y la frontera, *ya* fortaleza, en el horizonte, vacío, perdido, olvidado de sí mismo, salvo en el placer que consume y lo consume en cada nuevo despertar, en su presente, ya no refleja en *su* Eva *su* plenitud, sino su vacío, cuando en el momento fugaz de destruirla, de entretenerse en destruirla, no es más que un recuerdo olvidado de su plenitud perdida.

En el estallido del ser, amamos. En su estela nos perdemos, como memoria y olvido, historia y mundo simulado, y, amando, nos aniquilamos. Amamos verdaderamente, desde nuestro estallido vital o metafísico, en la estela, gracias, mediante o en la paciencia, la gratitud y la fe, pues en ellos agradecemos, sintiendo y contemplando su *verdadero* sentido, hasta lo que nos es arrebatado, como apreciamos en Bolaño, Borges y Kierkegaard, y, en el vacío, en ese terrible vacío estático en sí mismo de quitarnos y desaparecer lo que más amábamos, es donde y cuando y por lo que más

intensamente amamos, pues el vacío indica todo lo que no era, había, veíamos o sentíamos, con la misma intensidad del ser, en lo que era. En ese caso lo que es, tanto en el estallido como en la estela del ser, es inmenso, es todo: es el todo. Adán aniquila a Eva en el recuerdo del Paraíso perdido. La pérdida del Paraíso se materializa, es matérica, en el mordisco de la manzana. Ese hueco cotidiano en lo más familiar es absoluto. Sin embargo, el hueco del mordisco está indicando con la misma intensidad de la intensificación del mordisco, del mal –somos el mal–, la manzana, el árbol del bien y del mal, el árbol de la vida, el Paraíso y el Empíreo. En el rasguño, que es la presencia del vacío en la plenitud, se halla todo el universo, universalizándose, creándose *ad infinitum* como universo de universos, en todos los universos posibles.

En ese mínimo vacío del rasguño queda indicada, y por tanto expresada, la plenitud, esto es el absoluto infinito, en sí absolutamente infinito, en su finitud: en su nada. En la absoluta intensidad del vacío, que es su mera presencia, su mero ser o estar por ser en la plenitud, y este *su* ser ya es en sí intensificación, pues en su *infinidad* o mínimo ser o aparecer es el otro absoluto, sin serlo, ya que su asimetría se da por ser en la plenitud, la plenitud se siente como tal plenitud, esto es, como plenitud plena. Y esto, siguiendo nuestra reflexión, Dios así lo siente, así *nos* siente; de ahí su absoluto sufrimiento cuando nos aniquilamos por y en ese vacío, y no nos creamos por ese vacío y en ese vacío como la plenitud que somos.

En el vacío de la distancia, el desprecio, la exclusión, el desamor, la enfermedad nos contemplamos como el mundo, mostrándonos como tal mundo, percibiendo y sintiendo la plenitud que somos y que siempre hemos sido, o nos destruimos como mundo, aniquilándonos como tal mundo, percibiéndonos y sintiéndonos como el vacío que no somos, pues el vacío no es. El vacío es porque es en la plenitud. En vacío nos indica o en él somos tragados, tragándonos a nosotros mismos, al otro y a lo otro.

Ese vacío de la caída es Satán. Nosotros somos la plenitud de la caída indicada por Satán en su vacío. Nosotros, de la caída, somos la plenitud. En este sentido cadente lo es también Satán, como el ángel caído que es. Por eso somos satánicos; pero no para ser el vacío de la caída, sino precisamente para ser, cayendo, la plenitud. Dejar de caer y

flotar o reposar desde ciertas alturas del ser, el pensar o el estatus social, es dejar de vivir viajando para vivir en la deriva.

En la intensificación de Satán se halla la intensidad de Dios. Por eso somos satánicos. En nuestra intensificación hallamos nuestra intensidad.

El vacío que nos seduce, arrastra, absorbe, traga, destruye y aniquila es la transparencia por la que ver a Dios, su ojo, por su ojo, que es nuestro ojo, al fondo del abismo, de la fosa abisal, de la sima, del caleidoscopio: desnudos. La ventana final de *Lds* nos lanza al vacío, indicando nuestra plenitud. El vértigo de la caída absoluta indica, nos hace sentir lo vivos que estamos, la vida que somos. Los asesinatos de Sonora son nuestro espejo, puesto que no vemos la evidencia, y *eso*, el no ver, el no saber, refleja nuestra verdadera percepción del mundo, de la vida, de nosotros mismos. Santa Teresa es una terrible ironía, en su temor y en su temblor, por el vacío que místicamente nos muestra, ya que es por él por el que extáticamente nos revelamos. En Bolaño nuestro nefando vacío es lo que nos salva, pues en su máxima humildad y sumisión ante nosotros capta nuestro mínimo vacío. En ese vacío ínfimo se nos indica la totalidad de nuestra plenitud, si la angustia no nos lleva consigo sino que en ella nos rebelamos y por tanto nos revelamos. Ser metafísico es ser político y ser didáctico. La literatura es metafísica.

Si no nos amamos, somos el amor del otro o de lo otro, y por tanto totalmente dependientes de ese amor. El amor no es protección dependiente de lo que nos protege, subordinados por tanto a ese amor, sino precisamente el amor es sumisión humilde en la plena libertad del dolor, que traducimos, o en ese dolor humilde nos revelamos, como intemperie metafísica.

En el mal, siendo el mal, escribimos nuestra *Mundicea* desde el vacío que es la intemperie metafísica, indicando, y por tanto escribiendo, esculpiendo, evocando y expresando nuestra plenitud. En nuestra plenitud somos nosotros mismos, la frontera, siendo en nuestra libertad absoluta como absoluta libertad. Dios se encuentra detrás de nosotros, amándonos. Si nos entendemos, deducimos, comprendemos, leemos,

captamos, contemplamos como el ser fronterizo, desde nuestro vacío somos los creadores del universo, en el universo, mostrándonos como mundo.

Se abre el telón y se ve un chiste, vacío, o un vacío, vacío, o un vacío sin nada, o un vacío, vaciándose, o un vacío vacuo, o un vacío hueco, o un vacío horadado, o un vacío huérfano, o un vacío náufrago, o un 110 vacío o 113 vacíos, o... Se cierra el telón. ¿Cómo se llama la película?

#### **6.6.- ARCHIMBOLDI: LA POLIS DE LA INTEMPERIE.**

La polis se destruye como polis y se muestra como intemperie. En ese mostrar, en ese mostrarse la intemperie, la intemperie, mediante la intemperie y por la intemperie, es la polis de la intemperie, esto es la mirada poética, la lucha del guerrero, vivir la poesía del mundo, mostrando el mundo.

Peter Elmore se centra en su ensayo<sup>397</sup> en la relación existente entre el artista y el criminal<sup>398</sup>. Como él mismo comenta, «[e]n esta intemperie moral y existencial, una rara solidaridad conecta a la persona del novelista con la del asesino, trazando así una analogía entre el corpus narrativo y los cuerpos del delito» (261). Con la figura mitológica, y de nuestro imaginario, del gigante entran en íntima relación Archiboldi y Klaus Haas, en su doble vertiente de asesino y artista o sus vínculos directos e indirectos con el arte y el horror, lo cual sucedía igualmente, como veíamos, con Cesárea y Alberto, Belano y Wieder en comunión monadológica como intemperie metafísica. Archiboldi, como sigue argumentando Elmore, está caracterizado por el delirio y la profecía visionaria, e incluso lo místico, cuando subraya que «[e]n la novela de Bolaño,

---

<sup>397</sup> “2666: la autoría en el tiempo del límite”, *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 259-292.

<sup>398</sup> Recordemos asimismo que esta relación era estudiada en otra novela fundamental de Bolaño por Jeremías Gamboa Cárdenas en: “¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, *Bolaño salvaje*, 2008, pp. 211-236.

la sobriedad y la cordura no son garantes de la lucidez, así como el delirio no supone un error de la percepción» (263). Con respecto a la visión del gigante, entonces, «[l]o monstruoso no es una deformación subjetiva de lo real, sino su forma más arcana y terrible» (265). Se establece una relación siamesa entre el artista y el criminal, Hans Reiter y Klaus Haas. Afirma más adelante Elmore que «[e]l victimario y la víctima son ahora uno y el mismo, como si se celebrara en el sujeto la ceremonia de un sacrificio circular; desde el lado espectral de la muerte y el sueño, el lector ha trocado posiciones con el autor» (273). Defendemos, en este sentido que también indica Elmore con respecto al lector, que la transformación de Hans Reiter en Archimboldi<sup>399</sup> está basada en una implicación íntima consigo mismo, con Ansky y con el mundo, y es por tanto una transformación ética, y en su ética, su implicación y compromiso, en su vivir y existir, en su afecto, se trata de una metamorfosis extática y trascendental. Elmore vincula o caracteriza por su parte a Klaus Haas en su estancia en la cárcel como un monje maldito, o, como apunta Elmore, una *asceta maldito* en un *monasterio perverso* (276). Elmore se inclina más por lo religioso; pero todo lo que analiza y comenta en su completo y enjundioso artículo nos vale en nuestra argumentación para demostrar la dimensión metafísica en Bolaño, y cómo de esta manera sus personajes, todos, pero en concreto los que ahora estamos comentando de Archimboldi y Haas, pero también de Wieder y de Charly Cruz, y Chucho Flores y las *Rosas* y Fate, Amalfitano y los críticos, y todos los demás, adquieren una peculiar complejidad, que hace de la voz más secundaria a la más protagonista que adquieran unas facetas que a su vez nos proporcionen unos reflejos inasibles y sorprendes, por su cercanía inquietante y terrible atracción. Afirma Elmore

---

<sup>399</sup> Este personaje es de una fortísima complejidad. Para su aproximación simbólica como Hans Reiter contamos con el estudio de Magda Sepúlveda, “La risa de Bolaño: el orden trágico de la literatura en 2666”, *La experiencia del abismo*, 2011, pp. 233-242; para ampliar su faceta simbólica de niño alga, tenemos el texto de Roberto Cabrera, “Literatura + Enfermedad = 2666”, *Taller de Letras*, N° 36, 2005, pp. 187-201; para un comentario amplio y en detalle de este personaje en su amplísima panorámica histórica y literaria, remitimos al capítulo que le dedica en su libro Franklin Rodríguez, *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*, “Desorden y *künstlerroman*”, 2015, pp. 260-305.

que «[d]e una forma análoga a la de Benno von Archimboldi, pero en una clave irónicamente siniestra, Klaus Haas entra en la esfera del sacrificio bajo el doble aspecto de victimario y de víctima» (277).

Archimboldi viaja por la superficie del mundo desde el fondo del abismo; su visión intensa percibe el mundo submarino y abisal en la cotidianidad de una superficie aparentemente en calma o normal. En ese sentido es interesante que Elmore destaque el modo en cómo Archimboldi cohesiona a los críticos en la distancia física, ante la cercanía física que entre ellos hay y los dispersa (282). Pensamos que metafísicamente los une en el afecto, siendo irónicamente el afecto lo que físicamente es un abismo en ellos y su percepción existencial del mundo, que es como lo sienten. Comprobamos de tal modo cómo el abismo de la visión de Archimboldi une metafísicamente los abismos físicos que mantienen perdidos en sus laberintos a los críticos. La mirada archimboldiana trasciende su mirada y conecta, en su abismo, indicando nuestra plenitud, monadológicamente todas las miradas, aunque éstas se asfixien en su epidermis, y, en su sin querer, aniquilen el mundo, encerrados y fortalecidos en *su* mundo. Subraya Elmore que «[l]a sombra tutelar de Archimboldi impide la dispersión del cenáculo literario y, además, dota de identidad y sentido a cada uno de sus miembros» (282), lo cual no es poco, sino mucho, sobre todo releendo sus historias, después de haber leído *ya* la novela. Archimboldi, concluimos con Elmore, es la plenitud del ser fronterizo. En su abismo, en su trascender ético desde el vacío, Archimboldi nos indica nuestra plenitud, que sentimos metafísicamente, y así, en ella, nos hace existencialmente sentir nuevamente, y lanzarnos a los caminos.

Con Borges y con Bolaño, como decíamos, parece que no saliésemos del Paraíso. De la novela que analizábamos de Mailer, el lugar de ensueño, y uno de los motivos por el que es decapitada otra mujer, es una mansión en una colina que se llama Paramessides (*Los tipos duros no bailan*, 269), que en inglés es como decir, haciendo una traducción muy libre, y siguiendo nuestra hermenéutica, ‘los lados revueltos o confusos del Paraíso’, lo cual da un sentido unitario y profundo a la novela de Mailer, a la escena comentada del capítulo octavo, y a los intrincados vericuetos afectivos y sentimentales de la trama. La última frase de 2666, «[p]oco después salió del parque y a la mañana siguiente se

marchó a México» (1119), contiene las palabras parque y México. Léxicamente estamos y nos adentramos constantemente en los distintos lados y partes del Paraíso, en las más armónicas, y en las más caóticas, pero siempre con y en un fondo oscuro e inquietante, «como si alguien hubiera arrojado una manta negra sobre algunos barrios de Hamburgo» (Ibídem). Traigamos a colación en este punto el Parque Hundido de *Lds* y el jardín de *Monsieur Teste* de Valéry. La última conversación que Archiboldi tiene en Hamburgo es con un descendiente de la familia que inventa y da nombre a los helados *fürst Pückler*. Refiriéndose este señor *fürst Pückler* a su antepasado intelectual, viajero e inventor, de él destaca su especialización en botánica y su pasión por «examinar (...) jardines olvidados» (1118). Esta pasión podría ser la sinécdoque de las innumerables voces que pueblan y componen la novela monadológica de *2666*. El chiste y el misterio juntamente es que el legado de *fürst Pückler* que se conoce y saborea es su helado de tres sabores, cuando el legado oculto, y que seguramente sea el origen de la creación de tal helado, pasa al olvido, aunque el narrador de *2666*, como otro apasionado de esos jardines, lo traiga a nuestra memoria en su novela. Recordemos asimismo la casa de los artistas desaparecidos europeos y sus jardines que analizamos en su momento, con el fin de que, con estos ejemplos indicados, vayamos desplegando el paisaje inmenso del Paraíso fronterizo que es la intemperie metafísica.

Se abre el telón; vemos nuestro rostro, nuestra voz, nuestra sombra, nuestros ojos.  
Se cierra el telón. ¿Cómo se llama la película?

## 7.- CONCLUSIÓN: LA LITERATURA ES METAFÍSICA

Tenemos que decir que cuanto más avanzábamos en esta tesis, más nos daba la sensación de que retrocedíamos, hasta el punto de sentir que, llegar al análisis de 2666 desde sus primeros textos, no era avanzar en los capítulos, sino que, con ellos, conseguíamos retroceder hasta 2666, para ubicarnos en él, de tal modo que leer la obra de Bolaño para entender 2666 ha sido como leer *El Ser y el Tiempo* de Heidegger para captar el ser, pues no somos lo que vemos, sino, más fácil aún, lo que somos. 2666 es lo que somos y en nuestros actos se expresa, se genera hasta evidenciarlo ante nuestros ojos, que es nuestro mundo sensible. El modo de no convertir nuestra realidad en un cementerio olvidado, de lo cual nuestro mundo está lleno –pues ese cementerio no tiene por qué ser una comunidad, sino que bien puede ser una sola persona–, lo conseguimos obteniendo otra percepción del mundo, y sólo llegamos a ella mediante un cambio existencial y de una manera individual. Éste es el acto más político de todos, pues siendo el cambio más íntimo, es precisamente el más universal, como así sucede con Abraham y Job según Kierkegaard.

Cuanto más olvidemos fríamente para avanzar, más retrocedemos. Cuanto más recordemos afectivamente, más avanzamos. Olvidamos para llegar al vacío: una meta por la que nos precipitamos. Recordamos para sentirnos plenitud en nuestro ser frontera. Estamos ciegos en nuestro afán de ser siempre más, cuando en ese afán concebimos como rémoras del pasado aquello que nos haría ser más, por hacernos sentir plenamente en la plenitud del ser fronterizo. Sin embargo, sentimos el compromiso como un obstáculo que debemos sortear y mantener a distancia para poder seguir hacia adelante con la finalidad de tener más cosas y, por tanto, ser cada vez más. Nuestra vida ensombrece su ética para favorecer una estética deseada, que, precisamente por deseada es insatisfactoria. Nuestro sueño de la felicidad así cultiva nuestra infelicidad, nuestro trastorno, nuestro hacer lo mejor para acabar siendo nuestra peor versión.

Borges, Macedonio Fernández, la ciencia ficción son elementos suficientes para que Bolaño reformule la literatura metafísicamente, no para hacer la literatura metafísica ni para hacer con la literatura una metafísica. Bolaño no es metafísico en ese sentido.



Tampoco hay un género literario que sea metafísico. Bolaño escribe su vida y su obra desde una visión metafísica del mundo. Con esa visión traslada la literatura a una metafísica y, desde esa metafísica de la literatura, nos damos cuenta de que la literatura era metafísica. Si Bolaño es metafísico es porque la literatura es metafísica. Al llevar su ética-estética hasta el extremo de su poética y estilo, su máxima expresión o su misma *ultimidad del mundo y las cosas*, se ha situado en su hacer donde la poesía estaba. Bolaño como poeta penetra existencialmente en los fenómenos que observa y expresa. En ese sentido no imita, sino que en su visión y análisis se hace fenomenólogo, siendo escritor. Es por ello que Bolaño es metafísico y hay que leerlo metafísicamente para llegar a la obra que nos legó en toda su amplitud y riqueza, pues en ella y con ella damos la bienvenida a nuestro siglo XXI intelectual y existencialmente. Si no damos el giro en nuestra percepción del mundo, del mundo surge, como una mística del mal nuestra, 2666. En nuestra polis tenemos que crearnos y no en nuestra polis aniquilarnos, siendo ambas opciones una opción fronteriza de creación del mundo, no sólo como obra, sino además y sobre todo como imagen nuestra, que es el acto del ser fronterizo, en el siendo.

La obra de Onetti, por tomar un punto de referencia analizado durante el transcurso de la tesis, se concentra en sí misma para expresar como vimos la *nihilización* sartreana. Bolaño, con su obra, que es su vida, tiene la necesidad existencial de trascender la Nada de Sartre, dentro de su planteamiento o de nuestro estudio de su planteamiento, que no directamente a modo de intención explícita, y dar la bienvenida a nuestro siglo XXI desde otras coordenadas existenciales, esto es, siendo los mismos, pero con otra perspectiva del mundo que evite, o mejor, consiga dar el giro –el giro posplotiniano que defendemos– al *continuum* de nuestro siglo XX, no como continuidad existencial, sino, y aquí es donde radica la diferencia, como la deriva aniquiladora que expresa la cifra por nosotros construida con nuestros actos de 2666. La revolución social tiene que estar fundamentada en una revolución existencial, que es la identificada en nuestra tesis como la revolución en la sombra a la que se refería Bolaño, pues ésta se realiza revolucionándose uno constantemente en la lucha existencial que libramos en nuestro vivir, por nuestro vivir y para nuestro vivir, y no ofreciendo modelos distintos desde las mismas coordenadas existenciales traducidas en las relaciones de poder en que se

fundamentan nuestras sociedades, que acaban imponiendo un mismo esquema, la jerarquía necesaria que mantenga ese tipo de relación de poder, que en nuestra época continúa siendo o persiste en ser en su estilo y fondo de corte imperialista.

Demostrando nuestra tesis también hemos querido probar que la crítica debe dar el giro en su modo de abordar críticamente la obra de Bolaño y cerrar la etapa que abrió a finales del siglo XX, para abrir una nueva que estudie o realice sus aproximaciones desde el fondo de su pensamiento o planteamiento literario, y desde ese fondo destacar los elementos o aspectos que considere oportunos, y ya no emprender un análisis desde la superficie de su literatura para comentar esos aspectos o elementos de su estudio. Al mismo tiempo pensamos que la crítica está ofreciendo al lector común un enfoque y unas herramientas para que se abra su lectura y aprecie en profundidad a Bolaño en toda su extensión y riqueza. La crítica es también lector común, pero el lector común no es crítica. La crítica en su ejercicio especializa su lectura, así como aumenta su acervo cultural y afina su inteligencia. Dando el giro que proponemos, la crítica no se quedaría sólo para la crítica, sino que también trascendería su labor a un lector común, lo cual debería ser su horizonte académico y esfuerzo intelectual. Con esa intención hemos probado también esta tesis que demuestra un Bolaño metafísico, lo cual no aleja al escritor del lector común, sino que de hecho lo acerca mucho más a él, con la intención de compartir una experiencia existencial, que es ante todo o por ello mismo afectiva.

La literatura es metafísica. Esto quiere decir que toda la literatura se encuentra marcada y definida metafísicamente por sus límites y sus limitaciones, a las que llegamos y captamos mediante una lectura del texto escrito y literario desde una visión óptica o una perspectiva ontológica. En las palabras, en el uso intelectual de las cosas, en el propio narrar, esto es en el estilo, queda expresado el ser como vida ejercitada, en cuya búsqueda y percepción adquirida, transmite de un modo u otro, desde una tradición u otra, con un sentido u otro. Y es aquí donde la literatura abarca metafísicamente a la persona que se lanza y arroja a ella mediante la escritura. Así, el escritor se desprende de su máscara mostrándonos todas sus máscaras. Todo juego, honesto o deshonesto, revela sus signos ocultos en la intemperie del tiempo. La literatura adopta todas sus variaciones, pero las

variaciones sencillamente se muestran a sí mismas en su realización, siendo la literatura, en su sentido y existir metafísicos, la que nos permite contemplarlas.

Borges se da cuenta intelectual y afectivamente de esta dimensión metafísica que es la literatura y en ella se ubica, irónico y ubicuo, para desarrollar su variación de los signos leídos y así expresados desde su límite consciente y sus limitaciones inconscientes, esto es, los Borges a los que él alude configurados en la lectura: su lectura borgeana de sí mismo, como apreciamos en su fantástico libro *El hacedor*. Bolaño es consciente de las limitaciones de Borges, como lector de Borges que es de su vida y obra, y con ello centra sus fuerzas, su impulso creador, su voluntad de poder, en la necesidad de trascender esas limitaciones, que son asimismo las limitaciones de nuestra época, nuestra cultura y nuestra civilización. Demostrando nuestra tesis de Bolaño metafísico trascendemos nuestras limitaciones perceptivas y realizamos la revolución en la sombra que nos haga sentir en la plenitud del ser fronterizo, como sentido último, que es siempre el primero, de toda su obra. Percibiéndonos como 2666 en su verdadera dimensión, nos mostramos a nosotros mismos como tal, y, en ese mostrarse, en ese demostrarnos, nos salvamos como posibilidad: se nos revela la posibilidad de ser salvados, de salvar, de amar, por nuestros actos en nuestros actos. Bolaño, con Borges y desde Borges, desarrolla su propia variación, que pretende abarcar el mundo en su totalidad física – espacio-temporal– y metafísica –existencial y espiritual. Abarcar la totalidad del mundo es realizarlo en su vertiente metafísica, ya que, en ese sentido, la literatura es una oportunidad de crear vida, porque la literatura siempre muestra lo que hay detrás de la máscara, es decir, que su arte trabaja y se crea con la palabra que revela el fenómeno; y éste es el proceso, como la vida, que se topa y tropieza con el instante terrible, instante, que nos hace ver y percibir y sentir de tal manera, de tal modo claro y nítido, que no nos permite olvidar lo contemplado, comprendiéndolo *in situ* en ese instante, enajenados en y por ese instante, enajenando al mismo tiempo en nuestro despertar y mediante nuestra voluntad de poder el instante como visión del mundo, como intemperie metafísica o plenitud del ser fronterizo en su crear, crearse y recrearse, estructurando el mundo, mostrándolo con sus actos.

La literatura es el intento físico de no olvidar, de transmitir el límite y las limitaciones metafísicos que nos perfilan como el ser fronterizo en nuestro afán por narrar lo inenarrable de nuestro fracaso fatal de ser hombres y no dioses: un instante que contempla la insatisfacción en el mundo y absorbe toda la plenitud que somos y que aun en el vacío, siendo vacío, seguimos siendo. Amándonos en ese fracaso somos eternos como sentir en el existir, somos la plenitud del ser fronterizo.

La conclusión a la que llegamos es probar a Bolaño metafísico para poder apreciar metafísicamente su obra y contemplar 2666 como el amor, y, desde ahí, desde el sentido que indica el número, que no desde el número, encerrándonos en él, amar, con el fin de que amando cada uno de nosotros a cada uno de nosotros, todos juntos, escribamos nuestra *Mundicea* y no nos enredemos, sino que por fin asimilemos, la *Teodicea*. Si leyendo a Bolaño amamos, podemos decir entonces que hemos leído a Bolaño. *Bolaño metafísico: una teodicea fronteriza* quedaría como *Bolaño: la Mundicea*. Detrás de Bolaño, dando un paso hacia atrás, en nuestro *paso*, hallamos y nos revelamos como nuestra *mundicea*. Entretanto, lo que hacemos es perdernos y perderlo laberínticamente en la intemperie, en la epidermis de la intemperie que es nuestra polis *savage*. Buceemos, pues, un poco más. Caer en el abismo, como el abismo que somos, indica el abismo.

Esto que venimos diciendo y demostrando es una idea que se desvanece, pero que si se consigue entender o apreciar por un instante, toda la literatura, todos los libros escritos, los signos que somos, se iluminan.

Se abre el telón. ¿Cómo se llama la película?



## 8.- BIBLIOGRAFÍA

### 8.1.- BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE BOLAÑO.

- BOLAÑO, Roberto (ed.) (1979) *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego; once jóvenes poetas latinoamericanos*, Editorial Extemporáneos, México; presentación de Efraín Huerta y prólogo de Miguel Donoso Pareja.
- (1984) *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (escritura a cuatro manos con Antoni García Porta), Editorial Anthropos, Barcelona.
- (1992) *La pista de hielo*, Alcalá-Narrativa.
- (1994) [1993] *Los perros románticos*, Premios de la ciudad de Irún.
- (1996) *La literatura nazi en América*, Seix Barral, Barcelona.
- (1996) *Estrella Distante*, Anagrama, Barcelona.
- (1997) *Llamadas telefónicas*, Anagrama, Barcelona.
- (1999) *Amuleto*, Anagrama, Barcelona.
- (1999) [1984 como *La senda de los elefantes*] *Monsieur Pain* (1981- 82), Anagrama, Barcelona.
- (2000) *Nocturno de Chile*, Anagrama, Barcelona.
- (2000) *Tres*, Acantilado, Barcelona.
- (2001) *Putas asesinas*, Anagrama, Barcelona.
- (2002) *Amberes*, Anagrama, Barcelona.
- (2002) *Una novelita lumpen*, Mondadori, colección año 0.
- (2003) *El gaucho insufrible*, Anagrama, Barcelona.

- (2004) *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona.
- (2006) [2004] *2666*, Anagrama, Barcelona.
- (2006) *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce (con A. G. Porta)*, Acantilado, Barcelona; incluye los textos: *Manuscrito encontrado en una bala (Diario de Ángel Ros)*, con A.G. Porta, y *Diario de bar; Barcelona, distrito 5º (invierno de 1979)*, con A.G. Porta.
- (2006) [1998] *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona.
- (2006) [1993] *Los perros románticos*, Acantilado, Barcelona.
- (2007) *El secreto del mal*, Anagrama, Barcelona.
- (2007) *La Universidad Desconocida*, Anagrama, Barcelona.
- (2008) *The Savage Detectives*, Picador, London; translated from the Spanish by Natasha Wimmer.
- (2009) *2666*, Picador, London; translated from the Spanish by Natasha Wimmer.
- (2010) *El Tercer Reich*, Anagrama, Barcelona.
- (2011) *Los sinsabores del verdadero policía*, Anagrama, Barcelona.

### **SOBRE ROBERTO BOLAÑO:**

*2666 de Roberto Bolaño: Cartografía narrativa y actancial en el tríptico espacial de Santa Teresa: entre la zona vaciada, zona subyugada y zona de rapiña*, Proyecto presentado dentro del marco del seminario del Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México.

- AA.VV. (2004) *Palabra de América*, Seix Barral, Barcelona; prólogo de Guillermo Cabrera Infante; epílogo de Pere Gimferrer.
- AA.VV. (2005) *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003)*, *Simposio internacional*, ICCI Casa América a Catalunya, Barcelona.
- BOLOGNESE, Chiara (2009) *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Editorial Margen, Chile.
- BRAITHWAITE, Andrés (selección y edición) (2006) *Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas*, ediciones Universidad Diego Portales, Chile.
- CONCHA, Jaime (2011) *Leer a contraluz. Estudios sobre narrativa chilena. De Blest Gana a Varas y Bolaño*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Chile.
- ESPINOSA H., Patricia (ed.) (2003) *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, FRASIS editores, Chile.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, José Javier (2014) *La otra América. Influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño* (tesis doctoral), Universidad de Barcelona.
- GRAS, Dunia y MEYER-KRENTLER, Leonie (2010) *El viaje imposible; en México con Roberto Bolaño*, Tropa Editores, Zaragoza; con fotografías de Siqui Sánchez.
- GUTIÉRREZ GIRALDO, Rafael Eduardo (2010) *De la literatura como un oficio peligroso: Crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño* (tesis doctoral), Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- HERRALDE, Jorge (2005) *Para Roberto Bolaño*, Acantilado, Barcelona.
- LAINK, Arndt (2014) *Las figuras del mal en "2666" de Roberto Bolaño*, LIT Ibéricas 4, Berlín.



- LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (ed.) (2012) *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Editorial Verbum, Madrid; con la colaboración de Juan Miguel López Merino.
- MADARIAGA CARO, Monserrat (2010) *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron "Los detectives salvajes"*, RIL editores, Santiago de Chile.
- MANZONI, Celina (ed.) (2002) *La escritura como tauromaquia*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- (ed.) (2003) *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990 – 2000*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- MARRAS, Sergio (2011) *El héroe improbable (cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archimboldi)*, RIL editores, Santiago de Chile.
- MORENO, Fernando (ed.) (2005) *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Université de Poitiers-CNRS.
- (ed.) (2006) *La memoria de la dictadura: "Nocturno de Chile", Roberto Bolaño – "Interrupciones 2"*, Juan Gelman, Ellipses Éditeur, Paris.
- (ed.) (2011) *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria, Santiago de Chile.
- MORINO, Angelo (2003) *Sudamericani perduti nel mondo* (texto que acompaña la edición italiana de *Nocturno de Chile*), Sellerio Editore, Palermo.
- (2007) *I porci di Anversa* (texto que acompaña la edición italiana de *Amberes*), Sellerio Editore, Palermo.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (ed.) (2008) *Bolaño salvaje* (con el documental *Bolaño cercano* de Erik Haasnoot), Editorial Candaya, Barcelona.

POBLETE ALDAY, Patricia (2006) *El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid.

QUEZADA, Jaime (2007) *Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México (1971 – 1972)*, Catalonia, Santiago de Chile.

QUINTERO, Julio (2010) *El poeta en la novela hispanoamericana. Una lectura de Roberto Bolaño, Sergio Ramírez, Cristián Barros y otros escritores desde el modernismo hasta hoy*, Editorial Universidad de Antioquía, Medellín (Colombia).

RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.) (2010) *Roberto Bolaño: Ruptura y Violencia en la literatura finisecular*, Ediciones Eón, México.

----- (2013) *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*, Tirant Humanidades, Valencia.

RODRÍGUEZ, Franklin (2015) *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*, Editorial Verbum, Madrid.

TSUNUN (2013) *Nada utópico nos es ajeno [Manifiestos Infrarrealistas]*, Tsunun, México.

VÁZQUEZ RECIO, Nieves (2012) *Borges es inagotable. Una lectura borgeana de Roberto Bolaño*, Del Centro Editores, Madrid.

## REVISTAS:

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis *Retrato del artista como perro romántico: la poesía de Roberto Bolaño*, Lectura y signo, Universidad de Murcia, 3, pp. 487-508, 2008.

BOERO VARGAS, Mario “*Salvador Allende y Roberto Bolaño*” en *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 750, diciembre 2012.

----- *El factor teológico-clerical en la obra “Nocturno de Chile” de Roberto Bolaño (tránsitos entre Sebastián Urrutia Lacroix y José Miguel Ibáñez Langlois)*, Institutos Pontificios de Filología y Teología, O.P., Revista Studium fasc. 1 (2013).

BOLAÑO, Roberto *La poesía y la intemperie*, Litoral, N° 223-224, pp. 9-10, 1999 (texto recogido en el volumen *Entre paréntesis*).

BOLOGNESE, Chiara *Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción*, Acta Literaria, Universidad Autónoma de Barcelona, N° 39, 11 Sem. (pp. 131-140), 2009.

----- *Viaje por el mundo de los letraheridos. Roberto Bolaño y la salvación por la escritura*, Anales de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Santiago de Chile, vol. 39, pp. 465-474, 2010.

BRIL, Valeria *Las voces chilenas bajo la mirada bolañiana. Notas críticas sobre Chile y sus escritores: el “Infierno” personal de Roberto Bolaño*, Cuadernos de Investigación Filológica, SEC y FUNC, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 37-38, pp. 43-60, 2011-2012.

CABRERA, Roberto *Literatura + Enfermedad = 2666*, Universidad Católica de Maule, Taller de Letra, N° 36, 2005.

CANDIA CÁCERES, Alexis *2666: la magia y el mal*, Universidad Católica de Chile, Taller de Letras, N° 38, pp. 121-139, 2006.

----- *Entrada en juego: el placer del paréntesis y la poesía de lanzas rotas en la narrativa de Roberto Bolaño*, Anales de Literatura Chilena, Pontificia Universidad Católica de Chile, año 9, N° 10, pp. 145-163, diciembre 2008.

----- *Todos los males el mal. La “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Revista Chilena de Literatura, n° 76, 43-70, abril 2010.

CÁNOVAS, Rodrigo *Fichando “La parte de los crímenes”, de Roberto Bolaño, incluida en su libro póstumo “2666”*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Anales de Literatura Chilena, Año 10, N° 11, pp. 241-249, junio 2009.

CARRERAS RABASCO, Adrián *Roberto Bolaño, la memoria antiheroica del exilio chileno*, América sin nombre, N° 16, pp. 160-170, diciembre 2011.

COIRO, Antonio *Strategie della tensione in 2666 di Roberto Bolaño*, «Pagine inattuali», 3, giugno 2013.

CUEVAS GUERRERO, Carlos *Escritura e hipérbole: Lectura de “2666” de Roberto Bolaño*, Espéculo. Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

DE MORA, Carmen *En torno a “Los detectives salvajes” de Roberto Bolaño*, América sin nombre, N°16, pp. 171-180, diciembre 2011.

DÍAZ TEJO, Felipe, *La representación de la mujer emancipada, en la novela “2666” de Roberto Bolaño*, Universidad de Estocolmo, 2008.

ESPINOSA H., Patricia *Bolaño y el manifiesto infrarrealista*, en Rocinante N° 84, octubre 2005.

----- *Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño*, ESTUDIOS FILOLÓGICOS 41: 71-79, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile, 2006.

- FRESÁN, Rodrigo *El secerto del mal y La Universidad Desconocida*, de Roberto Bolaño, Letras Libres, junio 2007.
- GALDO, Juan Carlos (University of Colorado) *Fronteras del mal / genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño*, Hipertexto 2, Texas A & M University, pp. 23-34, verano 2005.
- GÓMEZ, Leila (University of Colorado) y TUNINETTI, Ángel (West Virginia University) *Viaje maldito en "La Universidad Desconocida"*, de Roberto Bolaño, Studia Romanica Posnaniensia, Adam Mickiewicz University Press, Pozan, vol. XL/2: 2013, pp. 63-73.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Daniuska *Roberto Bolaño: el resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia*, Atenea 488, II Sem., pp. 31-45, 2003.
- *Un asunto tenebroso. La construcción del sujeto literario en Roberto Bolaño*, Universidad Simón Bolívar, Caracas (Venezuela), Anales de Literatura Chilena, Año 9, N° 10, pp. 165-178, diciembre 2008.
- GUTIÉRREZ GIRALDO, Rafael *Roberto Bolaño: fragmentos de un discurso do vazio*, Revista Escrita, N° 8, Brasil, Ano 2007.
- LABBÉ J., Carlos *Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en "Los detectives salvajes"*, de Roberto Bolaño, Pontificia Universidad Católica de Chile, Taller de Letras. Revista de la Facultad de Letras, 32, 2003.
- MANCERA, Jorge *Notas sobre la lectura de la violencia en «Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce»*, de Roberto Bolaño y Antoni García Porta, Anthropos-Boletín de información y documentación, 39-40, p. 93, 1984.
- MARKS, Camilo *2666 de Roberto Bolaño. El mastodonte o la fiesta de los críticos*, Revista de Libros de El Mercurio, viernes 3 de diciembre de 2004.

MASOLIVER RÓDENAS, J.A. *Lecciones de abismo de Roberto Bolaño*, La Vanguardia, 20-10-2004.

MILLARES, Selena *Chile: la generación dispersa*, Anales de Literatura Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid), Nº 21, pp. 265-276, 1992.

MONTANÉ, Bruno (coord.) *Dossier Bolaño Poeta*, Quimera, revista de literatura, Nº 314, 2010. Incluye en este orden: **Bruno Montané**, *La poesía de Roberto Bolaño*; **Rubén Medina**, *Un poeta latinoamericano. La aventura incesante de Roberto Bolaño*; **Ignacio Echevarría** y **Bruno Montané**, *Sobre la Universidad Desconocida*; **Jaume Vallcorba**, *En Bolaño la poesía es origen*; **Juan Pascoe**, *Reinventar el amor (1973), primer libro de Roberto Bolaño*; **Jorge Morales**, *Tras la huella de “los poemas incalculables”. La poesía de Roberto Bolaño entre México y “La prosa del otoño en Gerona (1971-1981)”*; **Patricia Espinosa**, *Reinventar el amor: Escritura y revolución en la poesía de Roberto Bolaño*; **Ignacio Bajter**, *Notas sobre la poesía cinética. Movimiento y realidad en la poesía de Roberto Bolaño*; **Kato Ramone**, *Poeta Bolaño*; **Dunia Gras**, *Bolaño vs Bloom: una revisión del canon*.

MORALES, Leónidas *Roberto Bolaño: las lágrimas son el lugar de la esperanza*, Universidad de Chile, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

OSORIO, José Jesús *La poesía de Roberto Bolaño: tópicos y ensueños*, Revista de Humanidades, Nº 27, pp. 123-153, Enero-Junio 2013.

RUIZ, Felipe *Infrarrealistas en Ciudad de México. Un recorrido: Bolaño y el país de los soles negros*, Artes y Letras de El Mercurio, domingo 6 de noviembre de 2005.

SOLOTOREVSKY, Myrna *Roberto Bolaño, “2666”*, Universidad Hebrea de Jerusalén, Reseñas: Aisthesia, Nº 39, 2006.

----- *El “espesor escritural” en dos cuentos de Roberto Bolaño: “Últimos atardeceres en la tierra” y “Dentista”*, Laboratorio 2, 2010.

----- *El espesor escritural en las novelas de Roberto Bolaño*, Mitologías hoy, vol. 7, pp. 163-171, verano 2013.

VILLORO, Juan *De parte del fuego. Bolaño: el poeta como héroe*, Lateral, N° 120, diciembre 2004.

WEITZDÖRFER, Ewald *Roberto Bolaños (sic.) 2004. "2666". Barcelona: Anagrama. 1125 pp.*, Alpha N° 21, pp. 271-273, 2005.

ZORRILLA FLORES, Gema Carolina *Roberto Bolaño: La poesía como la senda inesperada o un pabellón de la "Universidad Desconocida"*, Sincronía, revista de Filología y Letras, Universidad de Guadalajara, Año XVII, N° 63, enero-junio 2013.

ZÚÑIGA, Felipe Christian, "*La parte de Amalfitano*" de "2666": *la intrascendencia del conocimiento filosófico y las utopías sociales*, Crítica.cl, Revista Latinoamericana de ensayo y opinión fundada en Santiago de Chile en 1997, Año XVIII, diciembre 2012.

#### **APARTADO ELECTRÓNICO:**

BOLAÑO, Roberto (1976) *Manifiesto infrarrealista*, México; en el blog *Archivo Bolaño*: <http://garciamadero.blogspot.com.es/2007/08/djenlo-todo-nuevamente-primer.html> (último acceso: 24.09.2014)

----- *Roberto Bolaño en la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)*. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/104470102/Roberto-Bolano-Dossier> (último acceso: 14.08.2014)

----- Bolaño en *Letras.s5.com*. Disponible en <http://www.lettras.s5.com/archivobolano.htm> (último acceso: 24.09.2014)

CANDIA, Alexis *Tres: Arturo Bolaño, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño*. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/palimbol.html> (último acceso: 20.11.2013)

CASTAÑEDA BARRERA, Eva *El infrarrealismo, subversión como propuesta estética*. Disponible en <http://www.caratula.net/ediciones/38/critica-ecastanedab.php> (último acceso: 8.11.2014)

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ, Michael *La literatura y el mal*, Letras libres, marzo 2005. Disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-literatura-y-el-mal> (último acceso: 10.6.2015)

COBAS CARRAL, Andrea “Déjenlo todo nuevamente”: *apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano*, Universidad de Buenos Aires; en *Letras.s5.com*. Disponible en <http://www.letras.s5.com/rb051105.htm> (último acceso: 10.10.2014)

LAPIDARIO, Josep *Roberto Bolaño, el último perro romántico (I y II)*, en *Jot Down, contemporary culture mag*, enero 2012. Disponible en <http://www.jotdown.es/2012/01/roberto-bolano-el-ultimo-perro-romantico-i> (último acceso: 11.5.2015)

MAPLES ARCE, Manuel (1921) *Manifiesto estridentista*, México. Disponible en <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1571/manifiesto-estridentista-1921> (último acceso: 20.11.2013)

MARISTAIN, Mónica *Última entrevista*. Disponible en <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/robertobolano/entrevista.htm> (último acceso: 20.11.2013) y <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-843.html> (último acceso: 20.11.2013)



MORENO, Javier *Roberto Bolaño: a Naïve Introduction to the Geometry of his Fictions*.

Disponible en <http://quarterlyconversation.com/roberto-bolano-the-geometry-of-his-fictions> (último acceso: 10.6.2015)

MORENO, Mónica (11 de agosto 2014) *Infrarrealismo: volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial*. Disponible en <http://melimelo.com.mx/infrarrealismo-volarle-la-tapa-de-los-sesos-a-la-cultura-oficial> (último acceso: 8.11.2014)

MORENO VILLARREAL, Jaime (junio 2013) *Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo*. Disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/del-surrealismo-al-infrarrealismo-un-atajo> (último acceso: 8.11.2014)

----- *El Orbita, colectivo de cultura popular* (2004-2013), ciudad autónoma de Buenos Aires, Argentina. Disponible en <http://www.elortiba.org> (último acceso: 29.11.2013)

PONCE, Néstor entrada en blog con artículo sobre *Manifiesto Infrarrealista y Nocturno de Chile*. Disponible en <http://www.nestorponce.com/default.aspx?pg=4d7245b9-b064-4f5a-bb76-ce75a4a58d4f> (último acceso: 3.10.2014)

RÍOS BAEZA, Felipe *Sobre “Prosa de (del) otoño en Gerona”*, en *Fractal, revista trimestral*. Disponible en <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal56FelipeRiosBaezaRobertoBola%C3%B1oProsadeOto%C3%B1o.html> (último acceso: 11.5.2015)

## 8.2.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

AA.Vv. (1995) *Congreso Rafael Dieste, Identidad y geometría en Rafael Dieste de Gabriel Zaid*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.

- ABRAMS, M. H. (1975) *El espejo y la lámpara: Teoría Romántica y tradición crítica*, Barral Editores, Barcelona; traducción de Meliton Bustamante.
- ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores (2009) *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*, Editum, Murcia.
- AGAMBEN, Giorgio (2006) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, PRE-TEXTOS, Valencia; traducción de Tomás Segovia.
- ALMELA, Ángela y KESHABYAN, Irina (ed.) *International Journal of English Studies, A New Approach to Literature: Corpus Linguistics*, vol. 12, nº 2, 2012.
- APOLLINAIRE, Guillaume (2001) *Alcoholes. El Poeta asesinado*, Cátedra, Madrid; edición bilingüe y traducción a cargo de José Ignacio Velázquez.
- ARISTÓTELES (2003) *Ética eudemia*, Losada, Buenos Aires; traducido por Patricio de Azcárate.
- (2009) *Ética a Nicómaco*, Tecnos, Madrid; traducido por Salvador Rus Rufino y Joaquín E. Meabe; estudio preliminar de Salvador Rus Rufino.
- (2011) *Metafísica*, Editorial Gredos, Madrid; introducción y traducción de Tomás Calvo Martínez.
- (2013) *Poética*, Alianza Editorial, Madrid; traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri.
- BALLY, Charles (1977) *El lenguaje y la vida*, Editorial Losada, Buenos Aires; traducción de Amado Alonso. Séptima edición.
- BARBEITO, Manuel (Ed.) (1991) *Paradise lost: the Word, the words, the world*, Universidad de Santiago de Compostela.
- BAROJA, Pío (2008) *Cuentos*, Alianza, Madrid.

BARTHES, Roland (1997) *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid; traducido por Alicia Martorell.

----- (2005) *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI, Madrid; traducido por Nicolás Rosa.

BATAILLE, Georges (1977) *La Literatura y el Mal*, Taurus, Madrid; prólogo de Rafael Conte y versión española de Lourdes Ortiz.

BAUDELAIRE, Charles (1994) *Pequeños Poemas en Prosa; Los Paraísos Artificiales*, Cátedra, Madrid; edición y traducción de José Antonio Millán Alba.

----- (1997) *Las flores del mal*, Cátedra, Madrid; edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo.

BENÍTEZ, Rubén (2010) *Presencia de Milton en la literatura española (1750-1850)*, Ediciones Cálamo, Palencia.

BENJAMIN, Walter (1971) *Angelus novus*, Edhasa, Barcelona; traducido por H. A. Murena.

BERGIER, Jaques (ed.) (1972) *Lo Mejor de la Ciencia Ficción Rusa*, Editorial Bruguera, Barcelona; traducido por Carlos Robles.

BERGSON, Henri (1987) *Memoria y vida; textos escogido por Gilles Deleuze*, Alianza Editorial, Madrid; traducción de Mauro Armiño.

BERNABÉ, Alberto (Ed.) (1998) *De Tales a Demócrito, fragmentos presocráticos*, Alianza Editorial, Madrid; introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé.

BERTRAND, Aloysius (2009) *Gaspard de la nuit*, Artemisa Ediciones, Madrid; traducción de Maryse Privat y Fátima Sainz.

BESTER, Alfred *El lado oscuro de la Tierra* (documento PDF).

BLAKE, William (1950) *Poems and Prophecies*, Everyman's Library, edited by Max Plowman, London.

BLUMENBERG, Hans (2001) *La inquietud que atraviesa el río. Ensayo sobre la metáfora*, Ediciones Península, Barcelona; traducción de Jorge Vigil, con la colaboración de Manuel García Serrano.

BORGES, Jorge Luis (2005) *Obras completas I*, RBA-Instituto Cervantes, Barcelona.

----- (2007) *Obra poética, 3 (1975-1985)*, Alianza Editorial, Madrid.

BRADFORD, Richard (2001) *The complete critical guide to John Milton*, Routledge, London.

BRECHT, Bertolt (1998) *Más de cien poemas*, Ediciones Hiperión, Madrid; traducido por Vicente Forés, Jesús Munárriz y Jenaro Taléns; selección y epílogo de Siegfried Unseld.

BRETON, André (1972) *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, Madrid; traducción de Miguel Veyrat.

----- (2001) *Nadja*, Círculo de Lectores, Barcelona; traducido por José Ignacio Velázquez.

BROWNE, Thomas (1645) *Religio Medici* (PDF facsimile), at [penelope.uchicago.edu](http://penelope.uchicago.edu).

BURROUGHS, William S. (1989) *Expreso Nova*, Minotauro, Barcelona; traducido por Enrique Pezzoni. Título original: *Nova Express*.

----- (2006) *El almuerzo desnudo*, Anagrama, Barcelona; traducido por Martín Lendínez.

BURTON, Robert (1652) *The Anatomy of Melancholy*, at Project Gutengerg.

CABEZAS, Antonio (Ed.) (1999) *Jaikus inmortales*, Hiperión, Madrid; selección, traducción y notas de Antonio Cabezas.

CAMPILLO, Antonio (1990) *La razón silenciosa, una lectura de la Enéadas de Plotino*, Universidad de Murcia.

----- (2013) *Diez tesis sobre la violencia*, Universidad de Murcia; en *Eikasia*, revista de filosofía.

CAMUS, Albert (1965) *La Caída*, Losada, Buenos Aires; traducción de Alberto Luis Bixio.

CANETTI, Elias (2013) *Masa y poder*, Alianza editorial, Madrid; traducción de Horst Vogel.

CANSINOS-ASSENS, Rafael (1978) *El movimiento V.P. –novela– (reedición facsímil)*, Hiperión, Madrid; prólogo de Juan Bonet; epílogo: entrevista con Cansinos-Assens por César M. Arconada.

CARPENTIER, Alejo (1980) *El arpa y la sombra*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid.

----- (1985) *Los pasos perdidos*, Cátedra, Madrid.

----- (2000) *El reino de este mundo*, Seix Barral, Barcelona.

CASTANEDA, Carlos (2002) *Relatos de poder. Las lecciones de Don Juan*, Fondo de Cultura Económica, Madrid; traducción de Juan Tovar.

CASTELLANI, Leonardo (2010) *El Apokalypsis de San Juan*, Biblioteca Homolegens, Madrid.

CASTELLANOS MOYA, Horacio (2007) *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, Tusquets Editores, Barcelona; con nota de Roberto Bolaño.

CELAN, Paul (2007) *Obras completas*, Editorial Trotta, Madrid; traducción de José Luis Reina Palazón; prólogo de Carlos Ortega.

CERCAS, Javier (2001) *Soldados de Salamina*, Tusquets, Barcelona.

- (2012) *Las leyes de la frontera*, Mondadori, Barcelona.
- CERNUDA, Luis (1998) *La realidad y el deseo (1924–1962)*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- CERONETTI, Guido (2001) *El Cantar de los cantares*, Acantilado, Barcelona; traducción de Claudio Gancho; apéndice: *Canto sin rival atribuido a Salomón*, traducción de Gregorio de Olmo.
- CERVANTES, Miguel (1995) *Don Quijote de la Mancha*, Editorial Juventud, S. A., Barcelona; texto y notas de Martín de Riquer.
- CERVERA SALINAS, Vicente (1992) *La poesía del logos*, Editum, Murcia.
- (1992) *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, Editum, Murcia.
- (1996) *La palabra en el espejo, estudios de literatura hispanoamericana comparada*, Servicio de Publicaciones-Universidad de Murcia.
- (2001) “*Las horas y los siglos de Borges*” *Borges Studies on Line*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation.
- *Los sueños del príncipe Myshkin*; Espinosa, revista de filosofía, Año III, nº 5. Murcia á Otoño de 2003 / Invierno de 2004.
- *Esculpir la Fe: de la infancia al sacrificio en la filmografía de Tarkovski*, Universidad de Murcia.
- *La alteración imposible: la poética de lo sombrío en “El lugar sin límites”*, Universidad de Murcia.
- (2006) *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Ediciones de Iberoamericana, Madrid.

----- (2007) [1992] *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*, Editum, Murcia; prólogo de José María Pozuelo Yvancos.

----- *Dreyer, Tarkovski: de Ordet a Offret o la fe de Kierkegaard*, en *El libro de Kierkegaard: estudios en el segundo centenario de su nacimiento (1813-2013)*, Nexofia – Libros electrónicos de la Torre del Virrey, Ajuntament de l'Eliana, Valencia; edición de José María Carabante y Antonio Lastra.

----- *Jano o la Profética memoria de Jorge Luis Borges*, en la revista *Variaciones Borges*, the Borges Center, nº 35 – 2013, University of Pittsburgh.

----- (2014) *Borges en la ciudad de los inmortales*, Editorial Renacimiento, Sevilla.

CHESTOV, Leon (1952) *Kierkegaard y la filosofía existencial (vox clamantis in deserto)*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires; traducción de José Ferrater Mora.

CIORAN, E. M. (2012) *En las cimas de la desesperación*, Fábula Tusquets, Barcelona; traducción de Rafael Panizo.

CLAUDEL, Paul (1954) *El libro de Cristóbal Colón (precedido de la conferencia El drama y la música)*, Editorial Losada, Buenos Aires; traducción de Julio E. Payro; prólogo de Guillermo de Torre.

COHEN, Jean (1970) *Estructura del Lenguaje Poético*, Editorial Gredos, Madrid; versión española de Martín Blanco Álvarez.

COLÓN, Cristóbal (2006) *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*; Espasa Calpe; prólogo de Manuel Fernández Álvarez.

CONDE, Carmen (1987) *Al encuentro de Santa Teresa*, Editora Regional de Murcia.

CONRAD, Joseph (2000) *El corazón de las tinieblas*, Alianza Editorial, Madrid; traducido por Araceli García Ríos e Isabel Sánchez Araujo; prólogo y notas de Araceli García Ríos.

COROMINES, Joan (2008) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid; tercera edición muy revisada y mejorada; prólogo de José Antonio Pascual.

CORTÁZAR, Julio (1996) *62 / Modelo para armar*, Alfaguara, Madrid.

----- (2000) *Rayuela*, Cátedra, Madrid; edición de Andrés Amorós.

----- (2006) *Obras completas VI, Obra crítica*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores; edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Gladis Anchieri; prólogo de Saúl Sosnowski.

COSERIU, Eugenio (1969) *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, Editorial Gredos, Madrid.

DE CUSA, Nicolás, cardenal (1981) *La Docta Ignorancia*, Aguilar, Buenos Aires; traducción del latín, prólogo y notas de Manuel Fuentes Benot. Título original: *De docta ignorantia*, 1440.

DE MIGUEL, Raimundo (2000) *Nuevo diccionario Latín-Español etimológico*, Visor Libros, Madrid; prólogo de Luis Alberto Cuenca.

DIDEROT y D'ALEMBERT (1974) *La Enciclopedia* (selección de J. Lough), Ediciones Guadarrama, Madrid; traducción del francés por Consuelo Berges.

DOMÍNGUEZ SOSA, Blanca Estela (Ed.) (2001) *Contemporáneos, obra poética*, DVD poesía, Barcelona; presentación de Iris M. Zavala.

DONNE, John (1959) *Devotions upon Emergent Occasions*, e-text at Project Gutenberg (last updated 2011); Ann Arbor Paperback, EEUU, University of Michigan Press.



DOSTOYEVSKI, Fiódor (2000) *Apuntes del subsuelo*, Alianza Editorial, Madrid; traducción e introducción de Juan López-Morillas.

----- (2011) *El doble*, Alianza Editorial, Madrid; traducción directa del ruso y nota preliminar de Juan López-Morillas.

----- (2011) *Los hermanos Karamázov*, Alianza Editorial, Madrid; traducción de Augusto Vidal.

----- (2012) *El Idiota*, Alianza Editorial, Madrid; traducción de Juan López-Morillas.

----- (2013) *La dulce, un relato fantástico (Diario de un escritor, noviembre de 1876)*, Editorial El funambulista, Madrid; traducción de Gonzalo Gómez Montoro y Bienvenida Sánchez Sánchez; postfacio de Gonzalo Gómez Montoro.

EARLS, Irene (1987) *Renaissance Art: A Topical Dictionary*. Greenwood Press.

EASTON ELLIS, Bret (1992) *American Psycho*, Círculo de Lectores, Barcelona; traducido por Mariano Antolín Rato.

*El Corán* (2003), Planeta, Barcelona; introducción, traducción y notas de Juan Vernet.

ENDE, Michael (1986) *La historia interminable*, Alfaguara, Madrid; de la A a la Z con letras y dibujos de Roswitha Quadflieg; traducido por Miguel Sáenz.

ESCHENBACH, Wolfram von (1999) *Parzival*, Siruela, Madrid; traducido por Antonio Regales.

ESPINOSA, Miguel (1987) *Reflexiones sobre Norteamérica*, Editora Regional de Murcia; con un prólogo de Enrique Tierno Galván.

----- (2001) *Escuela de Mandarines*, Ediciones de la Torre, Madrid; introducción y notas de Carmen Escudero.

FAULKNER, William (2007) *Las palmeras salvajes*, Siruela, Madrid; traducción de Jorge Luis Borges.

FÉREZ MORA, Pedro Antonio (2014) *La sensualidad matérica: didáctica de la literatura de Severo Sarduy*, Editum, Murcia.

FERNÁNDEZ, Macedonio (1967) *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

----- (1995) *Museo de la Novela de la Eterna*, Cátedra, Madrid.

----- (1998) *Adriana Buenos Aires*, Península, Barcelona.

FERRATER MORA, José (2004) *Diccionario de filosofía (4 Vol.)*, Editorial Ariel, Barcelona; nueva edición revisada, aumentada y actualizada por el profesor Josep-Maria Terricabras; supervisión de la profesora Pricilla Cohn Ferrater Mora.

FREUD, Sigmund (2008) *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza Editorial, Madrid; traducción de Luis López-Ballesteros y de Torre.

FOUCAULT, Michel (1986) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo veintiuno editores, México; traducción de Elisa Cecilia Frost.

----- (1997) *Historia de la locura en la época clásica I* y (1991) *...II*, Fondo de Cultura Económica, Madrid; traducción de Juan José Utrilla.

FUENTES, Carlos (1998) *La región más transparente*, Alfaguara, México.

GARCÍA CALVO, Agustín (1985) *Razón común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito, lecturas presocráticas II*, Editorial Lucina, Madrid.

GARCÍA-CARO, Pedro (2014) *After the Nation. Postnational Satire in the Works of Carlos Fuentes and Thomas Pynchon*, Evanston, Northwestern University Press; Foreword by Jean Franco.

GERNSBACK, Hugo (1958) *Ralph 124C 41+*. *A Romance of the Year 2660*, Fawcett Publications, EEUU (Documento PDF).

GINSBERG, Allen (2002) *Aullido y otros poemas, edición bilingüe*, Visor, Madrid; traducido por Katy Gallego y revisado por Antonio Resines; prólogo de William Carlos Williams.

GNISCI, Armando (Ed.) (1999) *Introduzione alla letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano.

GOETHE, Johann Wolfgang von (2011) *Fausto*, Ediciones Cátedra, Madrid; traducción de José Roviralta; edición de Manuel José González y Miguel Ángel Vega.

GOMBROWIŃZ, Witold (2002) *Ferdydurke*, Seix Barral, Barcelona; traducido por el autor, con prólogo de Ernesto Sábato.

----- (2005) *Diario (1953 – 1969)*, Seix Barral, Barcelona; traducido del polaco por Bozena Zaboklicka y Francesc Miravittles.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2005) *Huesos en el desierto*, Anagrama (crónicas), Barcelona.

----- (2009) *El hombre sin cabeza*, Editorial Anagrama, Barcelona.

----- (2014) *Campo de guerra*, Anagrama, Barcelona.

GOROSTIZA, José (1988) *Poesía y poética*, Colección Archivos, Madrid; edición crítica: Edelmira Ramírez, coordinadora.

GRAVES, Robert (1995) *Los mitos griegos, vol. 1 y 2*, Alianza Editorial, Madrid; traducido por Luis Echávarri y revisado por Lucía Graves.

GUILLÉN, Claudio (1998) *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Tusquets, Barcelona.

- (2005) *Entre lo uno y lo diverso; introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona.
- HEBBEL, Fiedrich (1918) *Judith*, Atenea S. E., Madrid; traducido por Ricardo Baeza y K. Rosenberg.
- HEGEL, G. W. F. (1988) *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, Madrid; traducción de Wenceslao Roces, con la colaboración de Ricardo Guerra.
- HEIDEGGER, Martin (1993) *El Ser y el Tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid; traducción de José Gaos.
- HIERRO, José (2000) *Cuaderno de Nueva York*, Ediciones Hiperión, Madrid.
- HOFFMANN, E. T. A. (2010) *Vampirismo, seguido de El magnetizador*, Editorial José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca; traducido por Carmen Bravo-Villasante.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1981) *Carta de Lord Chandos*, Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos – Galería-Librería Yerba – Consejería de Cultura del Consejo Regional, Murcia; traducido por José Quetglas; prólogo de Claudio Magris.
- HOMERO (1998) *Odisea*, Gredos, Madrid; traducido por José Manuel Pabón; introducción de Manuel Fernández-Galiano.
- (2015) *Iliada*, Gredos, Madrid; traducción, introducción y notas de Emilio Crespo Güemes; revisión de Carlos García Gual.
- HOUELLEBECQ, Michel (2000) *El mundo como supermercado*, Anagrama, Barcelona; traducido por Encarna Castejón.
- (2002) *Plataforma*, Anagrama, Barcelona; traducido por Encarna Castejón.
- (2009) *Las partículas elementales*, Anagrama, Barcelona; traducido por Encarna Castejón.

----- (2012) *Ampliación del campo de batalla*, Anagrama, Barcelona; traducido por Encarna Castejón.

----- (2013) *Poesía*, edición bilingüe, Anagrama, Barcelona; traducida por Altair Díez y Abel H. Pozuelo.

----- (2015) *El mapa y el territorio*, Anagrama, Barcelona; traducido por Jaime Zulaika.

----- (2015) *Sumisión*, Anagrama, Barcelona; traducido por Joan Riambau.

HUSSERL, Edmund (1989) *La idea de la fenomenología; cinco lecciones*, Fondo de Cultura Económica, Madrid; traducción de Miguel García-Baró.

----- (2001) *Invitación a la fenomenología*, Paidós, Barcelona; introducción de Reyes Mate; traducción de A.- Antonio Zirión, B.- Peter Baader, C.- Elsa Tabernic.

INHERING, Rudolph von (1993) *La lucha por el derecho*, Cuadernos Civitas, Madrid; versión española y nota introductoria de Adolfo Posada; presentación de Luis Díez-Picazo; prólogo de Leopoldo Alas Clarín.

JARAUTA MARIÓN, Francisco (1975) *Kierkegaard, los límites de la dialéctica del individuo*, Cuadernos del Valle nº 9, Universidad del Valle. División de Humanidades, Cali. Colombia.

----- (1988) “*Fragmento y Totalidad. Sobre los límites del clasicismo*”, en *Los confines de la modernidad. Diez años después de Heidegger*, Ediciones Juan Granica, Barcelona; coord. por Félix Duque.

----- *Walter Benjamin: el programa de la crítica*, El Guía, nº 7, Octubre 1990.

JOSEFO, Flavio (2006) *Sobre la antigüedad de los judíos. Autobiografía*, Alianza, Madrid; prólogo, traducción y notas de José Ramón Busto Saiz, del primer texto, y, de María Victoria Spottorno Díaz-Caro, del segundo.

JUNG, Carl Gustav (2001) *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Seix Barral, Barcelona; traducción del alemán por M.<sup>a</sup> Rosa Borrás.

KAFKA, Franz (1996) *El castillo*, Alianza Editorial, Madrid; traducido por D. J. Vogelmann.

----- (1999) *El proceso*, Cátedra, Madrid; traducido por Isabel Hernández.

----- (1999) *La condena*, Alianza Editorial, Madrid; traducido por J. R. Wilcock.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard (2007) *El Imperio*, Anagrama, Barcelona; traducido del polaco por Agata Orzeszek.

KEROUAK, Jack (1975) *En el camino*, Losada, Buenos Aires; traducido por Miguel de Hernani.

----- (2003) *Los Vagabundos del Dharma*, Anagrama, Barcelona; traducido por Mariano Antolín Rato.

----- (2006) *Mexico City Blues. Il manifesto poetico del padre della Beat Generation*, edizione integrale con testo inglese a fronte, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma; cura e traduzione di Carla Coppola, Carlo A. Corsi e Paola Fanzeco.

----- (2006) *Poesie beat*, edizione integrale con testo inglese a fronte (titolo originale, *Scattered Poems*), Grandi Tascabili Economici Newton, Roma; cura e traduzione di Carlo Alberto Corsi.

----- (2009) *Satori en París*, Ediciones Escalera, España; prólogo de Antonio Bordón; traducido por Daniel Ortiz Peñate.

----- (2010) *Los subterráneos*, Anagrama, Barcelona; traducido por J. Rodolfo Wilcock.

KIERKEGAARD, Søren (2000) *Temor y Temblor*, Tecnos, Madrid; estudio preliminar, traducción y notas de Vicente Simón Merchán.

----- (2007) *El concepto de la angustia, un mero análisis psicológico en la dirección del problema dogmático del pecado original, por Vigilius Haufniensis, Copenhague, 1844*, Alianza Editorial, Madrid; traducción directa del danés, prólogo y notas de Demetrio Gutiérrez Rivero.

----- (2008) *Johannes Climacus, o De todo hay que dudar, relato*, Alba Editorial, Barcelona; edición, traducción y prefacio de Javier Teira Lafuente.

----- (2008) *La enfermedad mortal o de la desesperación y el pecado; una exposición cristiano-psicológica para edificar y despertar por Anti-Climacus*, Editorial Trotta, Madrid; prólogo y traducción del danés de Demetrio Gutiérrez Rivero.

----- (2009) *In vino veritas*, Alianza Editorial, Madrid; traducción directa del danés y notas de Demetrio Gutiérrez Rivero; introducción de Jorge del Palacio.

----- (2009) *La repetición, un ensayo de psicología experimental por Constantino Constantius*, Alianza Editorial, Madrid; traducción directa del danés y notas de Demetrio Gutiérrez Rivero; introducción de Jorge del Palacio Martín.

----- (2010) *Discursos edificantes; Tres discursos para ocasiones supuestas, Vol. 5; El agujón en la carne, Contra la cobardía*, Editorial Trotta, Madrid; edición y traducción del danés de Darío González.

KRISTEVA, Julia (1997) *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela; traducido por Mariela Sánchez Urdaneta.

----- (1999) *Historias de amor*, Siglo Veintiuno Editores, México; traducido por Araceli Ramos Martín.

*La Biblia Didáctica*, La casa de la Biblia (2005), SM, Madrid.

- LAKOFF, George Y JOHNSON, Mark (1998) *Metáforas de la vida cotidiana*, Editorial Cátedra, Madrid; traducido por Carmen González Marín; introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky. Título original: *Metaphors We live by*.
- LAUTRÉAMONT, Conde de (1970) *Los cantos de Maldoror y otros textos*, Barral Editores, Barcelona; traducción de Aldo Pelegrini.
- (1998) *Los cantos de Maldoror*, Cátedra, Madrid; edición y traducción de Manuel Serrat Crespo.
- LEIBNIZ, G. M. (1981) *Monadología*, Pentalfa Ediciones, Oviedo; edición trilingüe con una introducción de Gustavo Bueno y una traducción de Julián Velarde.
- (2012) *Obras filosóficas y científicas, volumen 10, Ensayos de Teodicea, sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal*, Comares, Granada; introducción, traducción y notas de Tomás Guillén Vera.
- LEOPARDI, Giacomo (1997) *Canti*, Fabbri Editori, Milano; introduzione e note di Franco Brioschi.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1976) *Antropología estructural*, Editorial Universitaria de Buenos Aires; traducción de Eliseo Verón.
- (2002) *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Madrid; traducción de Francisco González Arámburo.
- (2002) *Mito y significado*, Alianza, Madrid; prólogo y notas de Héctor Arruabarrena.
- (2008) *La alfarera celosa*, Paidós Surcos 37, Barcelona; traducción de Caterina Molina.
- LEZAMA LIMA, José (1999) *Poesía completa*, Alianza Editorial, Madrid; prólogo, edición corregida y aumentada por César López.



LICHTENBERG, Georg Christoph (2006) *Aforismos*, Edhasa, Barcelona; traducción, introducción y notas de Juan del Solar.

LÓPEZ MARTÍ, José (1986) *Damiana y Lucía*; publicado en Miguel Espinosa, *Tríbada. Theologiae Tractatus*, Textos de Alcance 18-Editora Regional de Murcia.

----- (1986) *Ser es Invocarse*; publicado en *El logos y sus energías*, Publicaciones de la Editora Regional, Murcia.

----- (1987) *El mundo como destrucción de la realidad*; publicado en *Posdata, revista bimestral de artes, letras y pensamiento*, Nº 4, “Palabra sustantiva, homenaje a Miguel Espinosa”, Murcia.

----- (1994) *El nombre propio del eremita*; publicado en *Miguel Espinosa, Congreso*, coordinado por Victorino Polo García, Colección Carabelas, Murcia.

----- (2001) Nota 2 del capítulo 32, “Un Filósofo”, de la obra de Miguel Espinosa *Escuela de Mandarines*, Ediciones de la Torre, Madrid.

----- (2006) *Miguel Espinosa: el hombre, el escritor, el amigo*; publicado en *Los tratados de Espinosa. La imposible teología del burgués*, Vicente Cervera Salinas, María Dolores Adsuar y María del Carmen Carrión (eds.), Universidad de Murcia.

LOTMAN, Jurij M. (1993) *La cultura e l'esplosione, Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano; traducción directamente del ruso de Carlo Valentino.

LOWRY, Malcolm (1985) *Bajo el volcán*, Sex Barral, Barcelona; traducción de Raúl Ortiz y Ortiz.

LUKÁCS, Georg (2013) *El alma y las formas. Ensayos*, PUV-Universitat de València; traducción de Manuel Sacristán; edición de Antonio Lastra.

MANN, Thomas (2007) *Doktor Faustus*, Edhasa, Barcelona; traducción de Eugenio Xammar.

MARLOWE, Christopher (1984) *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto*, Cátedra, Madrid; traducción e introducción de Julio César Santoyo; notas de José Miguel Santamaría.

MAYAKOVSKI, Vladimir (1998) *Conversaciones con el Inspector Fiscal y otros poemas*, Ediciones 29-Libros Río Nuevo, Barcelona; traducido por Federico Gorbea.

MELVILLE, Herman (1994) *Moby Dick*, Penguin Popular Classics, UK.

----- (2007) *Moby-Dick; o La Ballena*, Akal, Madrid; introducción, traducción y notas de Fernando Velasco Garrido.

MAILER, Norman (1999) *Los tipos duros no bailan*, El Mundo-Unidad Editorial, Madrid; traducido por Francesc Roca.

MILTON, John (1921) *The Complete Poetical Works*, edited after the original texts by H.C. Beeching, D.D., Humphrey Milford-Oxford University Press, England.

----- (2001) *El Paraíso perdido*, Cátedra, Madrid; edición y traducción de Esteban Pujals.

----- (2007) *El Paraíso recobrado; Sansón Agonista; y una selección de cinco sonetos*, Cátedra, Madrid; edición bilingüe y traducción de Joan Curbet.

MONTAIGNE, Michel de (1998) *Ensayos II*, Cátedra, Madrid; traducción y edición de Dolores Picazo y Almudena Montojo.

----- (2001) *Ensayos I*, Cátedra, Madrid; traducción de Almudena Montojo; edición de María Dolores Picazo.

MONTES DEL CASTILLO, Ángel y MONTES MARTÍNEZ, Alberto (2014) *Guía para proyectos de investigación en Ciencias Sociales. Cómo elaborar un TFG, un TFM o una Tesis Doctoral*, Diego Marín Librero-Editor, Murcia.

- MORENO, Javier (2013) *2020*, Lengua de Trapo, Madrid.
- MORINO, Angelo (1999) *Il libro di cucina di Juana Inés de la Cruz*, Sellerio Editore, Palermo; traducción al español en 2000, *El libro de cocina de Sor Juana Inés de la Cruz*, Editorial Norma, Colombia; traducido por Juan Pablo Roa.
- MUNNICH, Susana (1986) *Kierkegaard y la muerte del padre humano y divino*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- MURENA, H. A. (1965) *El pecado original de América*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- NEIMAN, Susan (2012) *El mal en el pensamiento moderno. Una historia no convencional de la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México; traducido por Felipe Garrido.
- NIETZSCHE, Friedrich (1979) *La Gaya Ciencia*, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, Barcelona; traducción de Pedro González Blanca.
- (1998) *La genealogía de la moral*, Alianza Editorial, Madrid; introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.
- (1998) *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*; seguido de: VAIHINGER, Hans *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, Tecnos, Madrid; traducción de Luis Ml. Valdés y Teresa Orduña.
- (2000) *Así habló Zaratustra; un libro para todos y para nadie*, Alianza Editorial, Madrid; introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.
- (2000) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Alianza Editorial, Madrid; introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.
- (2007) *La voluntad de poder; ensayo de una transmutación de todos los valores*, Edaf, Madrid; traducción de Aníbal Froufe y prólogo de Dolores Castrillo Mirat.

NOVALIS (2001) *Himnos a la Noche, Cánticos espirituales, seguido de una selección de <<fragmentos>>*, Círculo de Lectores, Barcelona; introducción, traducción y notas de Américo Ferrari, con una selección de *fragmentos* traducida por Fernando Montes.

ODOEVSKY, Vladimir Fedorovich (2013) “4338 AD”, en *Tales and stories*, State Publisher of Fiction, 1959; translated by John Kuti (documento PDF)

ONETTI, Juan Carlos (1981) *Dejemos hablar al viento*, Bruguera Alfaguara, Barcelona.

----- (2010) *Novelas de Santa María: La vida breve – El astillero – Juntacadáveres*, RBA, Barcelona; prólogo de Mario Vargas Llosa.

ORTEGA Y GASSET, José (2005) *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa Calpe, Madrid.

PASCAL, Blaise (1982) *Pensamientos*, Ediciones Orbis y Editorial Origen, Barcelona; traducción de Eugenio D’Ors.

PAPASQUIARO, Mario Santiago (1996) *Aullido de cisne*, Ed. Al Este del Paraíso, México DF. Fuente: PDF (2008) colgado en red por El Orbita, colectivo de cultura popular, Buenos Aires.

PARRA, Nicanor (2006) *Obras Completas y algo + (vol. I)*, Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), Barcelona.

----- (2010) *Parranda larga*, Alfaguara, Madrid; selección y prólogo de Elivio E. Gandolfo.

PAZ, Octavio (1988) *México en la obra de Octavio Paz II. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

PAZ SOLDÁN, Edmundo (2002) *La materia del deseo*, Alfaguara, Madrid.

----- (2007) *Palacio Quemado*, Alfaguara, Madrid.

- (2009) *Los vivos y los muertos*, Alfaguara, Madrid.
- (2011) *Norte*, Mondadori, Barcelona.
- (2014) *Iris*, Alfaguara, Madrid.
- PEREC, Georges (1993) *La vida instrucciones de uso*, Círculo de lectores, Barcelona; traducción de Josep Escuer.
- PÍA LARA, María (2009) *Narrar el mal. Una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- PLATÓN (2000) *La república*, Alianza Editorial, Madrid; traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano; introducción de Manuel Fernández-Galiano.
- (2010) *Platón I, Diálogos: Apología de Sócrates, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármenes, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques, Protágoras, Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo, Fedón, Banquete, Fedro*, Editorial Gredos, Madrid; prólogo de Carlos García Gual; estudio introductorio de Antonio Alegre Gorri. *Apología de Sócrates*, de la traducción de Julio Calonge Ruiz.
- PLOTINO (1966) *Enéada primera*, Aguilar Argentina, Buenos Aires; traducción del griego, introducción y notas de José Antonio Míguez.
- (1972) *Enéada segunda*, Aguilar Argentina, Buenos Aires; traducción del griego, prólogo y notas de José Antonio Míguez.
- (1985) *Enéadas III – IV*, Gredos, Madrid; introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal.
- (1998) *Enéadas V – VI*, Gredos, Madrid; introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal.

POE, Edgar Allan (1999) *Cuentos, 1, 2*, Alianza, Madrid; prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar.

PORFIRIO (1992) *Vida de Plotino*, Gredos, Madrid; traducción, introducción y notas de Jesús Igal.

POZUELO YVANCOS, José María (1993) *Poética de la ficción*, Editorial Síntesis, Madrid.

----- (1994) *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid.

----- (2000) *Parodiar rev(b)elar*, Universidad de Murcia.

----- (2000) *Teoría del canon*, con *Literatura española* de Rosa María Aradra Sánchez, Cátedra, Madrid.

----- (2006) *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona.

----- *Los conceptos de fantasía e imaginación en Cervantes*, en *Barcarola, revista de creación literaria*, junio 2007 – Número 70 á Albacete.

QUENEAU, Raymond (1993) *Ejercicios de estilo*, Cátedra, Madrid; traducido por Antonio Fernández Ferrer.

QUEVEDO, Francisco (1999) *Antología poética*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid; edición de José María Pozuelo Yvancos.

QUILIS, Antonio (1999) *Métrica española*, Ariel, Barcelona.

RABELAIS, François (2011) *Gargantúa y Pantagruel (Los cinco libros)*, Acantilado, Barcelona; traducción y notas de presentación de Gabriel Hormaechea.

REGUERA, Isidoro (1994) *El feliz absurdo de la ética*, Tecnos, Madrid.

----- (2003) *Jacob Böhme*, Ediciones Siruela, Madrid.

- REYES, Alfonso (1995) *Obras completas de Alfonso Reyes II: Visión de Anáhuac, Las vísperas de España, Calendario*, Fondo de Cultura Económica, México DF.
- RIMBAUD, Arthur (2007) *Obra poética completa*, DVD Ediciones, Barcelona; traducción de Miguel Casado de *Iluminaciones, Una temporada en el infierno y Versos nuevos y canciones*; y, de Eduardo Moga y Miguel Casado, de las *Poesías*.
- RILKE, Rainer María (2001) *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, Cátedra, Madrid; edición y traducción de Eustaquio Barjau.
- ROJAS GUARDIA, Armando (1985) *El dios de la intemperie*, Editorial Mandorla, Caracas; prólogo de Juan Liscano.
- (1991) *Diario merideño. Qohelet y la moral provisional (El principio de incertidumbre)*, Ediciones de la Revista Solar, Mérida (Venezuela).
- ROUDINESCO, Élisabeth (2009) *Nuestro lado oscuro, una historia de los perversos*, Anagrama, Barcelona; traducido por Rosa Alapont.
- ROUSSEAU, Jean Jacques (1992) *Contrato social*, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid; traducción de Fernando de los Ríos; prólogo de Manuel Tuñón de Lara.
- RULFO, Juan (1997) *El llano en llamas*, Cátedra, Madrid.
- (1999) *Pedro Páramo*, Cátedra, Madrid.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2000) *El mal o El drama de la libertad*, Tusquets, Barcelona; traducido por Raúl Gabás.
- SAID, Edward W. (2001) *Cultura e Imperialismo*, Anagrama, Barcelona; traducido por Nora Catelli.
- (2002) *Orientalismo*, Debate, Barcelona; traducido por María Luisa Fuentes; presentación de Juan Goytisolo.
- SALINAS, Pedro (1983) *Ensayos completos I*, Taurus, Madrid.

- SÁNCHEZ, Jorge A. (Ed.) *La Ciudad del Sol de Tommaso Campanella y Nueva Atlántida de Francis Bacon*, Ediciones Abraxas, Barcelona; traducido por Mario Montalbán.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1962) *Las moradas*, Espasa-Calpe, Madrid; con prólogo y notas de Tomás Navarro Tomás.
- SARTRE, Jean-Paul (2002) *La náusea*, El País-Clásicos del Siglo XX, Madrid; traducido por Aurora Bernárdez.
- (2005) *El ser y la Nada. Ensayo de ontología y fenomenología*, Editorial Losada, Buenos Aires; traducido por Juan Valmar.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1969) *Curso de Lingüística general*, Editorial Losada, Buenos Aires; traducción, prólogo y notas de Amado Alonso; publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye.
- SAVIANO, Roberto (2006) *Gomorra, viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano.
- SCHELER, Max (2003) *Gramática de los sentimientos. Lo emocional como fundamento de la ética*, Crítica, Barcelona; traducción castellana de Daniel Gamper; selección, edición y prólogo de Paul Good.
- SCHILLER, Friedrich von (2006) *Los bandidos*, Cátedra, Madrid; traducción de José Antonio Calañas; edición de Berta Raposo Fernández.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2003) *El mundo como voluntad y representación, vol. I y II*, Fondo de Cultura Económico, Madrid, y Círculo de Lectores, Barcelona; traducción, introducción y notas de Roberto R. Aramayo.
- SECO, Manuel; ANDRÉS, Olimpia; y RAMOS, Gabino (1999) *Diccionario del español actual, vol. I y II*, Aguilar, Madrid.
- SERTILLANGES, A. D. (1951) *El problema del mal (Historia)*, EPESA, Madrid.



SHAKESPEARE, William (2004) *Teatro I y II*, Algaba Ediciones, Madrid; introducción de Antonio Ballesteros.

----- “Macbeth”; traducido por Marcelino Menéndez Pelayo.

SHELLEY, Percy Bysshe (1986) *Defensa de la poesía*, Ediciones Península, Barcelona; texto bilingüe, versión castellana de José Vicente Selma.

----- (1998) *Prometeo liberado (Prometheus Unbound)*, edición bilingüe, Ediciones Hiperión, Madrid; traducido por Alejandro Valero, con una nota preliminar de Mary Shelley y un Prólogo del autor.

SICHÉRE, Bernard (1996) *Historias del Mal*, Editorial Gedisa, Barcelona; traducido por Alberto Luis Bixio; prólogo de Julia Kristeva; traducción del prólogo de Juan Gabriel López Guix.

SILESIUS, Angelus (2006) *El peregrino querubínico (selección); estudio comparativo: la mística de Angelus Silesius en la obra de Jorge Luis Borges*, Clásicos Universidad de Málaga; estudio, introducción, selección, traducción y notas de Rogelio Rodríguez Cáceres.

SORIANO, Nieves (2009) *Viajeros románticos: Delacroix, Flaubert y Nerval*, Editum, Universidad de Murcia.

SPINOZA, Baruch (2007) *Ética demostrada según el orden geométrico*, Tecnos, Madrid; traducción, introducción y notas de Vidal Peña García; notas y epílogo de Gabriel Albiac.

STERNE, Laurence (1985) *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Cátedra, Madrid; traducido por José Antonio López de Letona; edición de Fernando Toda.

STEVENSON, Robert L. (2005) *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Anaya, Madrid; traducido por Luis Sánchez Bardón.

TARKOVSKI, Andrei (2002) *Esculpir en el tiempo, reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Ediciones RIALP, Madrid; traducción del alemán por Enrique Banús Irusta.

TORRES QUEIRUGA, Andrés (2011) *Repensar el mal. De la ponerología a la teodicea*, Editorial Trotta, Madrid.

TRÍAS, Eugenio (1969) *La filosofía y su sombra*, Seix Barral, Barcelona.

----- (1988) *Tratado de la pasión*, Mondadori, Madrid.

----- (1992) *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona.

----- (1996) *Diccionario del espíritu*, Planeta, Barcelona.

----- (1997) *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona.

----- (2000) *Los límites del mundo*, Ediciones Destino, Barcelona.

TROTSKY, Leon; BRETON, André; y RIVERA, Diego *Por un arte revolucionario e independiente (manifiesto elaborado por Trotsky y Breton el 25 de julio de 1938)*, El Viejo Topo; edición de José Gutiérrez; traductores: José Ángel Cilleruelo, del portugués; Gema Sanz Botey, del francés.

TWAIN, Mark (1999) *Las aventuras de Huckleberry Finn*, Círculo de Lectores, Barcelona; traducido por J. A. de Larrinaga, con un prólogo de Roberto Bolaño.

VALÉRY, Paul (1986) *Monsieur Teste*, Montesinos Editor, Barcelona; traducido por Salvador Elio Zondo.

----- (1995) *El cementerio marino*, Alianza Editorial, Madrid; traducido por Jorge Guillén; prefacio del autor; y ensayo explicativo de Gustave Cohen.

VALLEJO, César (1999) *Obra poética completa*, Alianza Editorial, Madrid; introducción de Américo Ferrari.

VERNE, Jules and/or Michel (2007) *In the Year 2889*, Project Gutenberg; first published, February 1889.

VILLACAÑAS BERLANGA, José L. (1993) *Tragedia y teodicea de la historia; el destino de los ideales en Lessing y Schiller*, Visor, Madrid.

VINCI, Leonardo da (1992) *Scritti*, Mursia, Milano; a cura di Carlo Vecce.

----- (2013) *Tratado de pintura*, Alianza Editorial, Madrid; traducción, prólogo y notas de David García López.

VOLTAIRE (2007) *Diccionario filosófico*, Akal, Madrid; traducción a cargo de José Arean Fernández y Luis Martínez Drake.

----- (2009) *Cándido; Micromegas; Zadig*, Cátedra, Madrid; traducción y edición de Elena Diego.

WHITMAN, Walt (1997) *Canto de mí mismo y otros poemas, seguido de Una mirada a los caminos recorridos (edición bilingüe)*, Círculo de Lectores, Barcelona; selección, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges; epílogo de Aránzazu Usandizaga.

WILCOCK, J. Rodolfo (2010) *La sinagoga de los iconoclastas*, Anagrama, Barcelona; traducido por Joaquín Jordá.

WILDE, Oscar (2000) *De profundis*, Ediciones Siruela, Madrid; traducción de María Luisa Balseiro.

----- (2000) *De profundis*, The Modern Library, New York; preface by Richard Ellmann.

----- (2013) *El retrato de Dorian Gray*, Círculo de Lectores, Barcelona; traducción y notas de María Cándor Orduña; ilustraciones de Jordi Vila Delclòs.

- WITTGENSTEIN, Ludwig (1988) *Sobre la certeza, edición bilingüe*, Gedisa, Barcelona; traducción de Josep Lluís Prades y Vicent Raga.
- (1993) *Los cuadernos azul y marrón*, Tecnos, Madrid; prefacio de Rush Rhees y traducción de la 2º edición inglesa por Francisco Gracia Guillén.
- (1997) *Tractatus Logico-Philosophicus, edición bilingüe*, Alianza, Madrid; traducción e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera.
- (2009) *Wittgenstein II; Conferencia sobre Ética; Lecciones sobre creencia religiosa*, Gredos, Madrid; estudio introductorio de Isidoro Reguera.
- (2012) *Investigaciones filosóficas, edición bilingüe*, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Autónoma de México-Editorial Crítica, Barcelona; traducción castellana de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines.
- ZIMBARDO, Philip (2008) *El efecto Lucifer. El porqué de la maldad*, Paidós, Barcelona; traducido por Genís Sánchez Barberán.

#### **RECURSOS INFORMÁTICOS:**

- CAMPILLO, Antonio (2013) *Diez tesis sobre la violencia*, Universidad de Murcia; en *Eikasia, revista de filosofía*. Disponible en <http://revistadefilosofia.com/50-05r.pdf> (acceso última vez: 10-VII-2014)
- CERVERA, Vicente (2001) “*Las horas y los siglos de Borges*” *Borges Studies on Line*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Disponible en <http://www.borges.pitt.edu/bsol/cerver.php> (acceso última vez: 12-VI-2014)
- (2013) *Dreyer, Tarkovski: de Ordet a Offret o la fe de Kierkegaard*, en *El libro de Kierkegaard: estudios en el segundo centenario de su nacimiento (1813-2013)*, Nexofía – Libros electrónicos de la Torre del Virrey, Ajuntament de l’Eliana, Valencia; edición de José María Carabante y Antonio Lastra. Disponible

en <http://www.latorredelvirrey.org/nxs/wp-content/uploads/2013/10/el-libro-de-kierkegaard.pdf> (acceso última vez: 12-VI-2014)

CORTÁZAR, Julio: *A Fondo*, Joaquín Soler Serrano, 1977. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_FDRIPMKHQg](https://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg) (acceso última vez: 25-VIII-2015)

CUARTERO, FRANCISCO J. *La metáfora de la nave, de Arquíloco a Esquilo*. Disponible en <http://revistes.ub.edu/index.php/EstudiosHelenicos/article/view/5184> (acceso última vez: 18-VI-2014)

GONZÁLEZ DE LA ALEJA BARBERÁN, Enrique (2001) *De la muerte de Dios a la apoteosis de la Vida, la literatura alemana después de Nietzsche*, Libros en la Red, Diputación de Albacete. Disponible en <http://www.dipualba.es/publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Actuales/Libros/MuerDios.html> (acceso última vez: 04-VIII-2014)

LÓPEZ MARTÍ, José *El mundo como destrucción de la realidad*, Universidad de Murcia. Disponible en <http://www.um.es/acehum/mundo.htm> (acceso última vez: 15-VI-2014)

LOZANO, Jorge (1999) *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid; texto publicado como prólogo a la edición española a la obra de Yuri M. Lotman *Cultura y explosión, lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, GEDISA, 1999. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero11/lotman2.html> (acceso última vez 4-11-2013)

POZUELO YVANCOS, José María (2000) *Parodiar rev(b)elar*, Universidad de Murcia. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/parodiar-revbelar-0/> (acceso última vez: 25-VI-2014)

----- *Los conceptos de fantasía e imaginación en Cervantes*, en *Barcarola*, revista de creación literaria, junio 2007 – Número 70 á Albacete. Pp. 111-124. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/159215296/Barcarola-numero-dedicado-a-Borges-pdf> (acceso última vez: 21-VI-2014)

RODRÍGUEZ, Ricardo L., blog *Helleniká. Recursos del griego antiguo; materiales y recursos de Griego para enseñanza secundaria. Experiencias y propuestas didácticas*, entrada 8-09-2008: traducción poema de Arquíloco de Paros, 67a D: Consejos para la vida. Disponible en <http://griegoantiguo.wordpress.com/2008/09/08/arquilo-co-de-paros-67a-d-consejos-para-la-vida> (acceso última vez 4-11-2013)

TARKOVSKI, Andréi: *Tarkovski on Arts, Solitude and Life*. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=V27XIEDLdtE> (acceso última vez el 11-10-2013)

VALÉRY, Paul *Cementerio marino*, versión de Javier Sologuren, en *La máquina del tiempo, una revista de literatura*, director: Hernán Alejandro Isnardi. Disponible en <http://www.lamaquinadel tiempo.com/valery/cement02.htm> (acceso última vez el 10-12-2014)



## ANEXO I

### 2666, FRECUENCIAS CASA:

#### **La parte de los críticos:**

1. rarle un cuchillo a la altura del ombligo y luego subir hasta los pechos, abriéndola en canal, mientras su mirada de carnicerito inexperto brillaba con un extraño fulgor, según recordaba la señora, lo que no le impidió seguirlo sin protestar cuando el gauchito la cogió de una mano y la empezó a conducir hacia el otro lado de la [[casa]], un sitio en donde se levantaba una pérgola de hierro labrado y arriates de flores y árboles que la señora no había visto en su vida o que en aquel instante creyó que no había visto en su vida, e incluso una fuente vio en el parque, una fuente de piedra en cuyo centro, sostenido tan sólo en una patita, danzaba un querube criollo de rasgos risueños, mitad europeo y mi

2. De alguna parte de la [[casa]] llegaba en sordina la música de una canción popular italiana.

3. En el taxi que los llevó hasta el hotel los dos amigos pensaron en Grosz y en la risa cristalina y cruel de la señora Bubis y en la impresión que les había dejado aquella [[casa]] llena de fotos en donde, sin embargo, faltaba la foto del único escritor que a ellos les interesaba.

4. Y aunque ambos se resistían a admitirlo, consideraban (o intuían) que era más importante el relámpago que habían entrevisto en el barrio de las putas que la revelación, cualquiera que ésta fuera, que habían presentado en [[casa]] de la señora Bubis.



5. Dicho en una palabra: Pelletier y Espinoza comprendieron en Sankt Pauli y después en la [[casa]] de la señora Bubis ornada con las fotografías del difunto señor Bubis y sus escritores, que querían hacer el amor y no la guerra.

6. La imaginó a ella y luego se imaginó a sí mismo, juntos, compartiendo un piso en Madrid, yendo al supermercado, trabajando ambos en el departamento de alemán, imaginó su estudio y el estudio de ella, separados por una pared, y las noches en Madrid a su lado, comiendo con amigos en buenos restaurantes y volviendo a [[casa]], un baño enorme, una cama enorme.

7. nticos e irlandeses disfrazados de rusos, desde todo punto de vista desmesurada y desde el punto de vista gastronómico más bien pobretona y dudosa, que acompañaron con copas de vodka y una botella de vino de Burdeos y que a Pelletier le salió por un ojo de la cara, pero que valió la pena porque después Norton lo invitó a su [[casa]], formalmente para hablar de Archimboldi y de las pocas cosas que sobre éste había revelado la señora Bubis, sin olvidar las despectivas palabras que había escrito el crítico Schleiermacher acerca de su primer libro, y después ambos se pusieron a reír y Pelletier besó a Norton en los labios, con mucho tacto, y la inglesa correspondió a su beso con otro mucho más ardiente, tal v

8. Pelletier hablaba de sus compañeros en el departamento de alemán, de un joven profesor y poeta suizo que lo atormentaba para que le fuera concedida una beca, del cielo de París (con evocaciones a Baudelaire, a Verlaine, a Banville), de los coches que al atardecer, con los faros ya encendidos, emprendían el regreso a [[casa]].

9. Se duchaba, ponía a calentar agua, se tomaba un té con leche, se secaba el pelo y luego se ponía a revisar morosamente su [[casa]] como si temiera que la visita nocturna hubiera sustraído alguno de sus objetos de valor.

10. De más está decir que la certeza de verla aparecer por su [[casa]] al día siguiente puso a Espinoza en un estado de excitación creciente y de rampante inseguridad.

11. El suave yendo cada tarde a la [[casa]] de la señora que había viajado a Buenos Aires a llenarse la panza con embutidos fríos y galletitas y tazas de té.

12. Norton se mostró encantada con la idea y le ofreció su [[casa]], pero Morini mintió diciéndole que ya había hecho la reserva en un hotel.

13. Ese día desayunaron juntos, en un restaurante cercano al hotel de Morini, y por la noche cenaron en [[casa]] de Norton.

14. Poco después el pintor enloqueció y su mujer, pues entonces ya se había casado, no tuvo más remedio que internarlo en una [[casa]] de reposo en los alrededores de Lausana o Montreaux.

15. 35 Roberto Bolaño 2666 El té lo tomaron en [[casa]] de Norton.

16. reproducciones enmarcadas que colgaban de paredes blancas, con sus fotos y souvenirs misteriosos, con su voluntad expresada en cosas tan sencillas como escoger los muebles, de buen gusto, acogedores y nada ostentosos, e incluso con la visión de un trozo de la calle arbolada que la inglesa seguramente veía cada mañana antes de salir de [[casa]], empezó a sentirse bien, como si una presencia múltiple de su amiga lo arropara, como si esa presencia fuera también una afirmación cuyas palabras, como un bebé, no entendía pero lo reconfortaban.

17. Aquella noche Pelletier y Espinoza durmieron unas pocas horas en la sala de la [[casa]] de Norton.

18. Hasta donde ellos la conocían, y creían conocerla bien, la inglesa no era de las que permiten desplantes, menos aún si éstos se producen en su propia [[casa]].

19. Al principio estaban algo alicaídos, pero la cena y el vino los animaron y al final volvieron a [[casa]] riéndose.

20. Cuando abandonaban la [[casa]] de Norton, a veces solían dar un paseo por los alrededores del hotel, generalmente silenciosos, frustrados, de alguna forma agotados por la simpatía y el encanto que se obligaban a desplegar durante estas visitas conjuntas.

21. -Es lo primero que he hecho apenas llegué a [[casa]] -dijo Pelletier -.

22. Quisieron hablar con Norton, explicarle lo que había sucedido, pero ella ni siquiera les permitió que la acompañaran hasta su [[casa]].

23. En el taxi que lo llevaba hasta su [[casa]] se puso a llorar, de forma discreta, tapándose los ojos con la mano, pero el taxista se dio cuenta de que lloraba y le preguntó qué le pasaba, si se sentía mal.

24. Al poco rato se durmió y tuvo el siguiente y extrañísimo sueño: estaba casado con Norton y vivían en una amplia [[casa]], cerca de un acantilado desde el que se veía una playa llena de gente en bañador que tomaba el sol o practicaba la natación sin alejarse, por otra parte, demasiado de la orilla.

25. Ensimismado en la observación de los bañistas Pelletier olvidaba a Norton, confiado, tal vez, en su presencia en la [[casa]], una presencia que atestiguaban los ruidos que de tanto en tanto procedían del interior, de las habitaciones que no tenían ventanas o cuyas ventanas daban al campo o a la montaña, no al mar ni a la playa rebosante.

26. Y cuando el ruido de abejas cesaba se instalaba un silencio aún peor en la [[casa]] y en las áreas circundantes.

27. Una mañana la acompañó hasta su [[casa]].

28. La [[casa]] era un completo desorden, que atribuyó en parte al niño y al marroquí, pero del que básicamente era responsable Vanessa.

29. Durante unos días creyó que la había olvidado, hasta que una noche se descubrió a sí mismo buscándola por las calles de Madrid frecuentadas por putas o por la [[Casa]] de Campo.

30. Incluso, en medio del sueño, cuyo cielo se movía como un remolino en cámara lenta, intentó forzar un despertar abrupto, intentó encender la luz, intentó gritar y que su propio grito lo trajera de vuelta a la vigilia, pero las bombillas de su [[casa]] parecían haberse fundido y en vez de un grito sólo oyó un gemido lejano, como el de un niño o una niña o tal vez un animal refugiado en una habitación aislada.

31. Desde el aeropuerto de Ginebra telefonearon a [[casa]] de Morini en Turín.

32. ...ste, que ya hacía una hora que estaba instalado en su [[casa]], le dijo que no había ninguna novedad respecto a Morini.

33. Pero Pelletier no llamó a Espinoza sino que se sirvió un vaso de whisky y se dirigió a la cocina y luego al baño y luego a su estudio, dejando encendidas todas las luces de la [[casa]].

34. ton, dijo que se había dedicado a pasear, alabó las disposiciones urbanas para el buen tránsito de los minusválidos, todo lo contrario que Turín, una ciudad llena de obstáculos para las sillas de ruedas, dijo que había estado en algunas librerías de viejo, que había comprado algunos ejemplares que no nombró, mencionó dos visitas a la [[casa]] de Sherlock Holmes, Baker Street era una de sus calles preferidas, una calle que para él, un italiano de mediana edad, culto y baldado y lector de novelas policiacas, estaba fuera del tiempo o más allá del tiempo, amorosamente (aunque la palabra no era amorosa sino primorosa) preservada en las páginas del doctor Watson.

35. Después fueron a [[casa]] de Norton y entonces Morini le entregó el regalo que le había comprado, un libro sobre Brunelleschi, con excelentes fotografías de fotógrafos de cuatro nacionalidades diferentes sobre los mismos edificios del gran arquitecto del Renacimiento.

36. Con un vestido de lamé colgando del brazo, les dijo que la [[casa]], de la que la galería formaba parte, había sido de su abuela, una señora muy digna y avanzada.

37. Al morir la abuela la [[casa]] fue heredada por sus tres nietos, en teoría a partes iguales.

38. Cuando volvió a Inglaterra se encontró con que sus primos habían ocupado toda la [[casa]].

39. Unos ruidos que nunca antes había escuchado en esta [[casa]], si bien, al subdividirla para vender los pisos y, por lo tanto, al instalar nuevos servicios sanitarios, alguna razón lógica tal vez explicara los ruidos, aunque él nunca antes los hubiera oído.

40. Pero después de los ruidos vinieron los gemidos, unos ayes que no eran precisamente de dolor sino más bien de extrañeza y frustración, como si el fantasma de su abuela recorriera su antigua [[casa]] y no la reconociera, reconvertida como estaba en varias casas más pequeñas, con paredes que ella no recordaba y muebles modernos que a ella le debían de parecer vulgares y espejos donde nunca antes hubo ningún espejo.

41. El seminario de Toulouse, por otra parte, fue un éxito de público y entre aquella fauna de críticos y especialistas que se conocían de anteriores congresos y que, al menos exteriormente, parecían felices de volver a verse y deseosos de proseguir antiguas discusiones, el mexicano no tenía nada que hacer salvo marcharse a [[casa]], algo que no quería hacer pues su casa era un cuarto desangelado de becario en donde sólo lo esperaban sus libros y manuscritos, o

quedarse en un rincón y sonreír a diestra y siniestra fingiendo estar concentrado en problemas de índole filosófica, que es lo que finalmente hizo.

42. or otra parte, fue un éxito de público y entre aquella fauna de críticos y especialistas que se conocían de anteriores congresos y que, al menos exteriormente, parecían felices de volver a verse y deseosos de proseguir antiguas discusiones, el mexicano no tenía nada que hacer salvo marcharse a casa, algo que no quería hacer pues su [[casa]] era un cuarto desangelado de becario en donde sólo lo esperaban sus libros y manuscritos, o quedarse en un rincón y sonreír a diestra y siniestra fingiendo estar concentrado en problemas de índole filosófica, que es lo que finalmente hizo.

43. Cuando se lo dijeron anotó el nombre del hotel en una hoja que se guardó en el bolsillo superior de la chaqueta y luego los invitó a cenar a su [[casa]].

44. El clima es bueno, hace sol, uno puede salir de [[casa]] y sentarse en un parque y abrir un libro de Valéry, tal vez el escritor más leído por los escritores mexicanos, y luego acercarse a casa de los amigos y hablar.

45. El clima es bueno, hace sol, uno puede salir de casa y sentarse en un parque y abrir un libro de Valéry, tal vez el escritor más leído por los escritores mexicanos, y luego acercarse a [[casa]] de los amigos y hablar.

46. En realidad sólo ha visto una sombra, en ocasiones sólo ha visto a su propia sombra que regresa a [[casa]] cada noche para evitar que el intelectual reviente o se cuelgue del portal.

47. Uno puede salir de [[casa]] razonablemente tranquilo, arrastrando su sombra, y detenerse en un parque y leer unas páginas de Valéry.

48. Toda la ropa era cómoda, de andar por [[casa]], y por la actitud de Morini casi se podía afirmar que al día siguiente no tenía intenciones de ir a trabajar o que pensaba llegar tarde al trabajo.

49. Norton paseó por los jardines de la [[casa]] y admiró las plantas que la mujer del rector iba nombrando una a una, aunque luego olvidó todos los nombres.

50. ) no se movió de su [[casa]], esperó como un mexicano a que fueran a buscarlo y las piernas no le flaquearon cuando lo bajaron a la calle (¿a rastras?

51. Cuando apareció el rector Negrete, que había permanecido encerrado en la [[casa]] mayor con un tipo que parecía ser el capataz del rancho, procedieron a desenterrar la barbacoa, y un olor a carne y a tierra caliente se extendió por el patio bajo la forma de una delgada cortina de humo que los envolvió a todos como la niebla que precede a los asesinatos y que se esfumó de manera misteriosa, mientras las mujeres llevaban los platos a la mesa, dejando

52. Después de dejar el Circo Internacional Amalfitano los invitó a comer a su [[casa]].

53. No se quiso acercar a ver de qué libro se trataba, pero cuando volvió a entrar en la [[casa]] le preguntó a Amalfitano por él.

54. -Algo así me imaginé yo -dijo Espinoza-, pero mejor no lo toques y volvamos a la [[casa]].

55. Después le preguntó si quería ir a desayunar con él y la muchacha le dijo que no podía y que ya había desayunado en su [[casa]].

56. Me siento descansada, estoy en mi [[casa]], tengo muchas cosas que hacer.

57. En su siguiente visita Espinoza consiguió que la muchacha le permitiera acompañarla hasta su [[casa]].

58. La [[casa]] de la muchacha estaba en los barrios del poniente de la ciudad, en las zonas en donde, por lo que había leído en la prensa, se cometían

los crímenes, pero el barrio y la calle donde vivía Rebeca sólo le pareció un barrio pobre y una calle pobre, en donde lo siniestro estaba ausente.

59. Dejó el coche estacionado enfrente de la [[casa]].

60. La [[casa]] era de madera y al caminar los tablones del suelo emitían un sonido a cosa hueca, como si debajo corriera un desagüe o hubiera un cuarto secreto.

61. Se llamaba Cristina y todos en la [[casa]] decían que era la más inteligente de la familia.

62. Por las mañanas Espinoza iba a buscar a Rebeca a su [[casa]].

63. Después salían de la [[casa]] la muchacha y su hermano y Espinoza les abría la puerta del copiloto, sin pronunciar una palabra, como si aquella rutina durara años, y luego él entraba por la puerta del conductor, guardaba el trapo del polvo en la guantera y partían hacia el mercado de artesanías.

64. Cuando la fue a dejar a su [[casa]] la besó en los labios.

65. Cuando Morini me abrió la puerta le dije que había venido a quedarme, que decidiera él si me iba a un hotel o me quedaba en su [[casa]].

66. Entonces ambos se vistieron, ella guardó sus regalos en las bolsas y él la acompañó primero a su [[casa]] y luego hasta el mercado de artesanías, en donde la ayudó a montar el puesto.

### **La parte de Amalfitano:**

67. Dos años después Lola se marchó de [[casa]] y aún llevaba consigo la navaja.



68. Amalfitano escuchó sus argumentos durante toda una noche 102 Roberto Bolaño 2666 mientras Lola preparaba su mochila y le aseguraba que no tardaría en volver a [[casa]] junto a él y junto a su niña.

69. Después sonó dos veces el timbre de la [[casa]] y Amalfitano fue a abrir.

70. Un par de veces, al volver del trabajo, Amalfitano la había encontrado en su [[casa]], y entonces la mujer le había dicho su nombre y la manera en que debía llamarla.

71. En Zaragoza durmieron en [[casa]] de una antigua amiga de Imma, de los tiempos de la universidad.

72. Vivía en Barcelona, en [[casa]] de un filósofo homosexual, y juntos organizaban fiestas una vez a la semana o una vez cada quince días.

73. Uno tenía una [[casa]] y unas ideas y dinero, y el otro tenía la leyenda y los versos y el fervor de los incondicionales, un fervor canino, de perros apaleados que han caminado toda la noche o toda la juventud bajo la lluvia, el infinito temporal de caspa de España, y que por fin encuentran un lugar en donde meter la cabeza, aunque ese lugar sea un cubo de agua putrefacta, con un aire lige

74. A las cinco de la mañana entré en una de las habitaciones de la [[casa]].

75. Durante cerca de un mes estuve haciendo guardia delante de la [[casa]] del filósofo con la esperanza de verlo llegar un día y pedirle que me hiciera el amor una vez más.

76. En San Sebastián tenían intención de alojarse en [[casa]] de una amiga de Imma, una chica vasca llamada Edurne, que había sido comando etarra y que tras la llegada de la democracia había abandonado la lucha armada, y que no las

quiso tener en su casa más de una noche arguyendo que tenía mucho que hacer y que a su marido no le gustaban las visitas inesperadas.

77. En San Sebastián tenían intención de alojarse en casa de una amiga de Imma, una chica vasca llamada Edurne, que había sido comando etarra y que tras la llegada de la democracia había abandonado la lucha armada, y que no las quiso tener en su [[casa]] más de una noche arguyendo que tenía mucho que hacer y que a su marido no le gustaban las visitas inesperadas.

78. Cuando estuvieron solos le dijo que lo extrañaba, que durante un tiempo había vigilado diariamente la [[casa]] del filósofo en el Ensanche y que pese a su constancia no había podido volver a verlo.

79. En ese momento, el poeta, que se había puesto a hacer otra vez volutas de humo en el aire, recordó la [[casa]] en el Ensanche de Barcelona y recordó al filósofo y aunque sus ojos no se iluminaron sí que se iluminó parte de su expresión ósea: las mandíbulas, la barbilla, las mejillas estragadas, como si se hubiera perdido por el Amazonas y tres frailes sevillanos lo rescataran, o un fraile monstruoso de triple molondra, fenómeno que tampoco lo amedrentaba.

80. Así que dirigiéndose a Lola le preguntó por el filósofo, dijo su nombre, evocó su estancia en aquella [[casa]], los meses que pasó en Barcelona sin trabajar, haciendo bromas pesadas, arrojando libros que él no había comprado por las ventanas (mientras el filósofo bajaba corriendo por las escaleras para recuperarlos, algo que no siempre ocurría), poniendo la música a todo volumen, durmiendo poco y riéndose mucho, empleado en trabajos ocasionales de traductor y reseñista de lujo, una estrella líquida

81. Lola se dio cuenta pero no dijo nada y luego se quedó sola bajo la arboleda, enfrente del portón de hierro de la [[casa]] de los locos donde vivía el poeta que la ignoraba olímpicamente.

82. La locura es contagiosa, pensó Amalfitano sentado en el suelo del porche de su [[casa]] mientras el cielo se cerraba de repente y ya no se podía ver la luna ni las estrellas ni las luces errantes que es fama que se observan, sin necesidad de catalejos ni telescopios, en aquella zona del norte de Sonora y el sur de Arizona.

83. El rostro de la mujer era delgado, ligeramente alargado, de labios casi inexistentes que le daban un aire frío y calculador, aunque tenía los pómulos bonitos y vestía como una profesional que ya no es soltera, que se tiene que ocupar de una [[casa]], de un marido y puede que incluso de un hijo.

84. En cierto momento distinguió los tejados rojos de una [[casa]] que no tenía nada que ver con el manicomio.

85. A veces, sin avisarle por teléfono y sin dejarle una nota, no dormía en [[casa]] de Larrazábal y éste salía en su coche a buscarla al cementerio, al manicomio, a la antigua pensión donde ella había estado alojada, por los sitios donde se reunían los mendigos y los transeúntes de San Sebastián.

86. Volvía a [[casa]] en metro.

87. Dos años después de enviar esta última carta, siete años después de haber abandonado a Amalfitano y a su hija, Lola volvió a [[casa]] y no encontró a nadie.

88. El ex estudiante se la llevó a su [[casa]], le dijo que allí podía estar todo el tiempo que quisiera, le acondicionó la habitación de huéspedes para su uso único.

89. Rosa estudiaba primaria en una escuela pública del pueblo y se marchaba de [[casa]] a las ocho y media y no regresaba hasta las cinco de la tarde.

90. Cuando abrió la puerta de su [[casa]] las halló juntas viendo la tele.

91. Fue a buscar a Rosa al colegio y se fueron caminando a [[casa]].

92. Amalfitano dejó a su hija delante del espejo del baño y volvió a salir al jardín devastado, donde todo era de color marrón claro, como si el desierto se hubiera instalado alrededor de su nueva [[casa]], con el libro colgando en la mano.

93. Caminó hasta el fondo del patio, en donde su verja de madera se encontraba con un muro de cemento que protegía la [[casa]] vecina.

94. Pero si así hubiera sucedido yo habría descubierto el libro al llegar a [[casa]] y abrir el bolso o el paquete o lo que fuera, a menos, claro, que durante el camino de vuelta me hubiera sucedido algo terrible o espantoso que eliminara cualquier deseo o curiosidad por examinar mi nuevo o mis nuevos libros.

95. Y entonces, justo entonces, como si fuera el pistoletazo de salida de una serie de hechos que se concatenarían con consecuencias unas veces felices y otras veces funestas, Rosa salió de [[casa]] y dijo que se iba al cine con una amiga y le preguntó si tenía llaves y Amalfitano dijo que sí y oyó cómo la puerta se cerraba de golpe y luego los pasos de su hija que recorrían la vereda de lajas mal cortadas hasta la minúscula puerta de madera de la calle que no le llegaba ni a la cintura y luego los pasos de su hija en la acera, alejándose en dirección

96. o, a una especie de portería de fútbol de dimensiones más pequeñas, dos palos de no más de un metro ochenta enterrados en la tierra y un tercer palo, horizontal, claveteado a los otros por ambos extremos, lo que les concedía, además, cierta estabilidad, y del que pendían los cordeles hasta unos ganchos fijados en la pared de la [[casa]].

97. ó en la casucha como si le faltara oxígeno y de una bolsa de plástico con el logotipo del supermercado al que iba con su hija a hacer la compra semanal extrajo tres pinzas para la ropa, que él se empecinaba en llamar 'perritos<sup>a</sup>,

y con ellas enganchó y colgó el libro de uno de los cordeles y luego volvió a entrar en su [[casa]] sintiéndose mucho más aliviado.

98. Amalfitano recordaba a veces, después de salir de la Universidad de Santa Teresa o sentado en el porche de su [[casa]] o mientras leía los trabajos de sus alumnos, a su padre, que era aficionado al boxeo.

99. Mientras salía por la puerta delantera y se detenía con un vaso de whisky en el porche y luego se asomaba a la calle en donde se veían algunos coches aparcados, coches abandonados por unas horas y que olían, o eso le parecía a él, a chatarra y sangre, antes de dar media vuelta y dirigirse, sin pasar por el interior de la [[casa]], a la parte trasera del jardín en donde el Testamento geométrico lo esperaba en medio de la quietud y la oscuridad, que él, en el fondo, muy en el fondo, aún era una persona con esperanzas, puesto que su sangre era italiana, y además un individualista y también una persona educada.

100. Cuando volvía a la [[casa]], no por la puerta trasera sino por la delantera, asomaba el cuello por encima de la verja y miraba la calle en ambas direcciones.

101. Fue ella quien se encargó de alquilar la [[casa]] y comprar algunos muebles que luego Amalfitano le abonó antes incluso de cobrar su primera mensualidad, para no suscitar ningún equívoco.

102. La [[casa]] estaba en la colonia Lindavista, un barrio de clase media alta, con edificaciones de uno o dos pisos rodeadas de jardines.

103. La casa estaba a por las raíces de dos árboles enormes, era sombreada y agradable, aunque tras algunas verjas era posible ver casas en proceso de degradación, como si los vecinos hubieran huido apresuradamente, sin tiempo ni para vender sus propiedades, de lo que se deducía que no era difícil, contra lo que afirmaba la profesora Pérez, alquilar una [[casa]] en el barrio.

104. Volvió a entrar en la [[casa]].

105. No tenía tranquilizantes en la [[casa]].

106. , pensó Amalfitano sorprendido mientras de un salto llegaba hasta la ventana y la abría y contemplaba un lado de su jardín y el muro o la barda erizada de vidrios de la [[casa]] vecina, y los reflejos que la luz de las farolas extraían de los fragmentos de botellas rotas, reflejos muy tenues de colores verdes y marrones y anaranjados, como si la barda en aquellas horas de la noche dejara de ser una barda defensiva y se convirtiera o jugara a convertirse en una barda decorativa, elemento minúsculo de una coreografía que ni el aparente coreógrafo, el se

107. os fragmentos de botellas rotas, reflejos muy tenues de colores verdes y marrones y anaranjados, como si la barda en aquellas horas de la noche dejara de ser una barda defensiva y se convirtiera o jugara a convertirse en una barda decorativa, elemento minúsculo de una coreografía que ni el aparente coreógrafo, el señor feudal de la [[casa]] vecina, era capaz de discernir ni siquiera en sus partes más elementales, aquellas que afectaban a la estabilidad, al color, a la disposición ofensiva o defensiva de su artefacto.

108. Lo primero que hizo al llegar a [[casa]] fue ir al jardín trasero a comprobar si seguía allí el libro de Dieste.

109. Cuando llegaron a [[casa]] ya no había luz pero la sombra del libro de Dieste que colgaba del tendedero era más clara, más fija, más razonable, pensó Amalfitano, que todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos.

110. En tu [[casa]], supongo, dijo la voz.

111. ...sta es mi [[casa]], dijo Amalfitano.

112. Estoy relajado, dijo Amalfitano, estoy en mi [[casa]].

113. Los coches estacionados enfrente de su [[casa]] estaban vacíos.

114. A la izquierda, a unos diez metros de su [[casa]], un coche negro encendió los faros y se puso en marcha.

115. Cuando desapareció, Amalfitano volvió a la [[casa]].

116. Por la tarde dio otro par de clases y luego volvió caminando a [[casa]].

117. La profesora Pérez le dijo que en su [[casa]] tenía alojadas a tres feministas del DF y que esa noche pensaba dar una cena.

118. Pero antes de llegar a su [[casa]] alguien volvió a llamarlo por su nombre.

119. Súbase, maestro, le doy un aventón hasta su [[casa]].

120. Pues entonces invíteme a beber algo en su [[casa]], dijo Marco Antonio Guerra.

121. Cuando llegó a su [[casa]] Amalfitano olvidó de inmediato al joven Guerra y pensó que tal vez no estaba tan loco como creía ni tampoco la voz era un alma en pena.

122. Contra lo que esperaba (deshacerse del joven Guerra nada más salir del pasillo evocador de la vida de ultratumba), Amalfitano tuvo que seguirlo sin rechistar pues el hijo del decano era portador de una invitación para cenar esa misma noche en [[casa]] del rector de la Universidad de Santa Teresa, el ilustre doctor Pablo Negrete.

123. Así que se subió al coche de Marco Antonio, quien lo llevó hasta su [[casa]] y que prefirió, en un rasgo de timidez que a Amalfitano le resultó inesperado, esperarlo afuera, vigilando el coche, como si en esa colonia hubiera ladrones, mientras Amalfitano se refrescaba y cambiaba de ropa, y su hija, que

por supuesto también estaba invitada, hacía lo mismo o no, en fin, que su hija podía acudir a la cena vestida como quisiera pero que él, Amalfitano, era

124. El doctor Negrete simplemente quería conocerlo y supuso, o le hicieron notar, que un primer encuentro en las oficinas del edificio de la rectoría resultaba mucho más frío que un primer encuentro en el acogedor ambiente de su propia [[casa]], en realidad un noble caserón de dos pisos rodeado de un jardín exuberante donde crecían plantas de todo México y en donde no faltaban los rincones frescos y apartados para sostener reuniones en petit comité.

125.138 Roberto Bolaño 2666 La mención de Trakl hizo pensar a Amalfitano, mientras dictaba una clase de forma totalmente automática, en una farmacia que quedaba cerca de su [[casa]] en Barcelona y a la que solía ir cuando necesitaba una medicina para Rosa.

**La parte de Fate:**

126. Marcó el número de [[casa]] de su madre.

127. El tipo debía de estar en el pasillo y la puerta de [[casa]] de su madre abierta.

128. Cuando llegó a [[casa]] de su madre sólo encontró a una adolescente de unos quince años, que veía la televisión sentada en el sofá.

129. Esa noche durmió en el sofá de la [[casa]] de su madre y sólo una vez entró en la habitación de ésta y le echó una ojeada al cadáver.



130. Toda crítica, al cabo, se convierte en una pesadilla, pensó mientras se lavaba la cara en la [[casa]] donde ya no estaba el cadáver de su madre.

131. -No -dijo el jefe-, Jimmy casi nunca venía a las oficinas, siempre estaba de viaje, sólo aparecía por aquí una vez al año, creo que vivía en Tampa, o puede que ni siquiera tuviera una [[casa]] y se pasara la vida en hoteles y aeropuertos.

132. Como aún tenía tiempo, primero fue a [[casa]] de su madre.

133. Al cabo de un rato de inmovilidad absoluta, apagó el televisor, cogió las llaves y la bolsa de basura y abandonó la [[casa]].

134. Volvió caminando a [[casa]] de su madre.

135. Junto a él hay otro negro que va tirando la droga en el interior de un barril con fuego, como los que usan los sin [[casa]] para calentarse durante las noches de invierno.

136. Después salió a la calle y volvió a [[casa]] de su madre.

137. Del fondo de la [[casa]] llegaron unos sollozos.

138. Al volver a [[casa]] Fate se dio cuenta de que aún llevaba la taza de café en la mano.

139. Por un instante pensó en volver a [[casa]] de la vecina y devolvérsela, pero luego pensó que era mejor dejarlo para el día siguiente.

140. Lo dejó junto a los vídeos y el jarrón que contenía las cenizas de su madre, después encendió el televisor y apagó las luces de la [[casa]] y se tendió en el sofá.

141. Con la mano en el pomo de la puerta, se quedó quieto y pensó si no sería conveniente llevarse a su [[casa]] el jarrón con las cenizas.

142. En su [[casa]] sólo estuvo el tiempo justo para meter en un bolso el dossier de Barry Seaman, algunas camisas, calcetines y calzoncillos.

143. No lo encontró en su [[casa]], pero un niño le dijo que solía estar casi siempre en el Peteís Bar, no muy lejos de allí.

144. Cuando volvió a [[casa]] de Seaman se sentía un poco mareado.

145. Pero acto seguido, como si quisiera salir del atolladero, Seaman se puso a hablar no de Newell sino de la madre de Newell, Anne Jordan Newell, y evocó su porte, agraciado, su trabajo, obrera en una fábrica de aspersores, su religiosidad, acudía cada domingo a la iglesia, su laboriosidad, tenía la [[casa]] limpia como una patena, su simpatía, siempre tuvo una sonrisa para los demás, su responsabilidad, daba, sin imponerlos, buenos y sabios consejos.

146. Ella me ofreció su [[casa]] en Detroit, que era bastante pequeña, pero que para mí fue como si una princesa europea me ofreciera su castillo para pasar una temporada de reposo.

147. Con la ayuda de mi hermana, que era una santa y a la que le encantaba hablar de estas cosas, fui anotando todas las recetas que recordaba, las de mi madre, las que había hecho en la cárcel, las que los sábados hacía en [[casa]], en la azotea de casa, para mi hermana, aunque ella, he de decirlo, no era muy aficionada a la carne.

148. Con la ayuda de mi hermana, que era una santa y a la que le encantaba hablar de estas cosas, fui anotando todas las recetas que recordaba, las de mi madre, las que había hecho en la cárcel, las que los sábados hacía en casa, en la azotea de [[casa]], para mi hermana, aunque ella, he de decirlo, no era muy aficionada a la carne.

149. Salvo en una ocasión en que se llevó a [[casa]] una estrella de mar y la metió en una pecera, con agua salada del Pacífico.

150. Aquella noche, después de dejar a Seaman en su [[casa]], Fate durmió en el hotel que la revista le había reservado desde Nueva York.

151. Las tres niñas, la mayor de no más de quince años, echaban a correr hacia la sombra de la [[casa]].

152. Lo cierto es que nunca más apareció, ni por el local ni por su [[casa]] ni por los bares que solía frecuentar.

153. Con la maleta hecha, Fate se dirigió por última vez a la [[casa]] de Seaman.

154. No queríamos tener a la muerte en [[casa]], en nuestros sueños y fantasías, sin embargo es un hecho que se cometían crímenes terribles, descuartizamientos, violaciones de todo tipo, e incluso asesinatos en serie.

155. Si, por el contrario, un hacendado sufría una crisis de locura y mataba a su vecino y luego volvía galopando hacia su [[casa]] en donde nada más descabalar mataba a su mujer, en total dos muertes, la sociedad virginiana vivía atemorizada al menos durante seis meses, y la leyenda del asesino a caballo podía perdurar durante generaciones enteras.

156. Estuve en [[casa]] de un amigo, un amigo que hice durante mi anterior estancia.

157. Invita la [[casa]].

158. Cuando Merolino se subió al ring el sol estaba desapareciendo por el oeste y el preparador encendió las luces que estaban alimentadas por un generador independiente del que proporcionaba electricidad a la [[casa]].

159. Al cabo de tres asaltos el preparador detuvo el combate y desapareció en el interior de la [[casa]] seguido por Merolino.

160. Comparó después la soledad de aquel rancho con la soledad de la [[casa]] de su madre.

161. Algunos parecían perdidos en el desierto que era la [[casa]] del Rey del Taco.

162. La sala de tu [[casa]] no es lo mismo que una vieja platea casi infinita.

163. Cierras las ventanas de tu [[casa]] y enciendes la tele.

164. La [[casa]] puede ser grande o pequeña, pero si no hay nadie más toda casa, por pequeña que sea, de alguna manera se agranda.

165. La casa puede ser grande o pequeña, pero si no hay nadie más toda [[casa]], por pequeña que sea, de alguna manera se agranda.

166. Pero también estuvieron en un cuarto lugar, que no era precisamente una discoteca ni tampoco una [[casa]] particular.

167. Después, y esto sí que lo recordaba con claridad, acabaron en [[casa]] de Charly Cruz.

168. La [[casa]] de Charly Cruz era grande, sólida como un búnker de dos pisos, eso también lo recordaba con claridad, y su sombra se proyectaba sobre un descampado.

169.198 Roberto Bolaño 2666 La [[casa]] tenía muchas habitaciones.

170. Sólo en ese momento se dio cuenta de que la habitación no tenía ventanas y le pareció extraño que alguien la hubiera elegido para ubicar la sala, sobre todo teniendo en cuenta que la [[casa]] era grande y que seguramente no faltarían habitaciones con más luz.

171. -Esta puta [[casa]] tiene otra salida?

172. Dejaron atrás la [[casa]] de Charly Cruz y se metieron por calles sin pavimentar.

173. Ella le dijo que no quería volver a su [[casa]] todavía.

174. -Puedes quedarte aquí un rato -dijo Fate-, cuando me lo digas te llevaré a tu [[casa]].

175. Esa misma noche Chucho Flores los invitó a todos a cenar y más tarde la fue a dejar en coche hasta su [[casa]], aunque cuando ella lo invitó a pasar él prefirió no hacerlo, para no molestar a su papá.

176. Después de la película fueron a cenar a un restaurante de lujo y más tarde Chucho Flores la fue a dejar a su [[casa]], aduciendo que al día siguiente tenía que levantarse muy temprano porque se iba a Hermosillo a hacer una entrevista para la radio.

177. Por aquellos días Rosa Amalfitano solía ver a Rosa Méndez no sólo en el videoclub de Charly Cruz sino también en la [[casa]] que ésta tenía en la colonia Madero, un departamento en el cuarto piso de un viejo edificio de cinco pisos, sin ascensor, por el cual Rosa Méndez pagaba mucho dinero.

178. Al principio, Rosa Méndez compartía la [[casa]] con dos amigas, lo que hacía que el alquiler no resultara tan oneroso.

179. Otras veces le regalaba compact discs, normalmente de autores clásicos, aunque en ocasiones, como un guía turístico atento al color local, introducía en sus ofrendas música del norte de México o música del folklore mexicano, que Rosa después, a solas en su [[casa]], escuchaba distraída mientras se dedicaba a lavar los platos o a meter la ropa sucia de ella y de su padre en la lavadora.

180. Una noche, en lugar de ir a dejarla a su [[casa]], le preguntó si quería seguir con él.

181. Otras veces se quedaba un rato más, mirando por las ventanas el paisaje urbano de la ciudad bajo un cielo azul cobalto y luego hacía la cama y daba vueltas por la [[casa]], sin nada que hacer salvo pensar en su vida y en la relación que mantenía con ese mexicano tan extraño.

182. Esa noche, al volver a [[casa]], salió al patio y vio a su padre hablando con el libro que desde hacía tiempo colgaba del cordel de la ropa en el patio trasero.

183. La segunda vez que Chucho Flores y Óscar Amalfitano se vieron cara a cara a Rosa la habían ido a dejar a [[casa]], además de su novio, Charly Cruz y Rosa Méndez.

184. En realidad, Óscar Amalfitano no hubiera debido estar allí sino en la universidad, dando clases, pero aquella tarde adujo una enfermedad y regresó a su [[casa]] mucho más pronto de lo que solía hacerlo.

185. Un muchacho de su misma edad, un compañero de clases, aparcó su coche en el bordillo de la acera y se ofreció a llevarla a [[casa]].

186. A [[casa]], dijo Chucho Flores.

187. -Vamos a [[casa]] -oyó que decía Chucho Flores.

188. Volvió a ver la sombra de la [[casa]] de Charly Cruz proyectada sobre el terreno yermo.

189. A veces pensaba en la [[casa]] de su madre y recordaba patios de cemento en donde los niños gritaban y jugaban.

190. Dieron una vuelta por la calle para comprobar si los esperaban, pero todo estaba tranquilo (una tranquilidad de azogue o de algo que preludiaba el azogue de un amanecer en la frontera), y a la segunda vuelta estacionaron el coche debajo de un árbol, enfrente de la [[casa]] de un vecino.

191. La [[casa]], aunque compartida por el padre y la hija, tenía un aire claramente femenino.

192. Ni una sola vez miró en dirección a la [[casa]].

193. Cuando iban en el coche rumbo al presidio de Santa Teresa, Rosa le dijo que en [[casa]] de su padre nadie contestaba al teléfono.

194. Después de llamar varias veces a Amalfitano, Rosa llamó a [[casa]] de Rosa Méndez y tampoco allí había nadie.

195. El sueño lo alcanzó y se vio a sí mismo durmiendo plácidamente en el sofá de la [[casa]] de su madre, en Harlem, con la tele encendida.

196. -A esta hora debe estar volando rumbo a su [[casa]] -dijo Fate.

#### **La parte de los crímenes:**

197. El técnico de sonido no tenía coche, por lo que Isabel Urrea se ofreció a llevarlo hasta su [[casa]].

198. No era necesario, dijo el técnico, la [[casa]] estaba cerca y además prefería irse caminando.

199. Guadalupe Rojas, por otra parte, no murió mientras se dirigía a su trabajo, algo que se hubiera podido entender, pues aquella zona era solitaria y peligrosa, apta para ser transitada en coche y no en autobús y luego a pie, al menos un kilómetro y medio desde la última parada del autobús, sino en las puertas de su [[casa]] en la calle Jazmín.

200. Padre, dijo la viejita, hay un hombre que está mancillando la [[casa]] del Señor.

201. A las cinco de la mañana, al volver a su [[casa]], el judicial Juan de Dios Martínez encontró un mensaje de la directora del manicomio en su contestador.

202. Acabo de llegar a mi [[casa]].

203. Cuando fueron a buscarlo a la [[casa]] en donde vivía con sus padres y tres hermanos ya se había marchado.

204. Desde la oficina llamó por teléfono al director, pero éste ya se había marchado de [[casa]].

205. Pero ella no tenía hambre o sabía que en su [[casa]] la esperaba su comida, y no se detuvo.

206. Era cuando ella lo llamaba cuando concertaban las citas, siempre en [[casa]] de Elvira, un departamento nuevo en la colonia Michoacán, en una calle de casas de clase media alta donde vivían médicos y abogados, varios dentistas y uno o dos profesores universitarios.

207. Durmió en un bungalow junto a la [[casa]] del jardinero, en una litera que había en una esquina y que no ocupaba nadie.

208. A la mañana siguiente encontró a los dos tipos sentados a la mesa, en la cocina de la [[casa]] del jardinero.

209. Sólo había una [[casa]] prefabricada que servía de oficina para los vendedores de terrenos.

210. Llegó a las nueve de la mañana al fraccionamiento y aparcó en el lugar de costumbre, junto a la [[casa]] prefabricada.

211. Desde hacía dos días faltaba de su [[casa]].



212. Esa tarde Andrea no volvió a su [[casa]] y sus padres cursaron la denuncia ante la policía unas pocas horas después, tras haber llamado por teléfono a algunas de sus amigas.

213. La muerta tenía cincuenta años y como para contradecir a algunas voces que empezaban tímidamente a alzarse, murió en su [[casa]] y en su casa encontraron su cadáver, no en un baldío, ni en un basurero, ni entre los matojos amarillos del desierto.

214. La muerta tenía cincuenta años y como para contradecir a algunas voces que empezaban tímidamente a alzarse, murió en su casa y en su [[casa]] encontraron su cadáver, no en un baldío, ni en un basurero, ni entre los matojos amarillos del desierto.

215. En el registro posterior de la [[casa]] no se encontraron cartas de este hijo, ni objetos personales dejados atrás después de su partida, ni nada que diera fe de su existencia.

216. La amiga de la señora, que hacía desde la puerta de su [[casa]] un gesto de adiós con la mano, iba vestida con pantalones ajustados y un suéter verde.

217. Su amiga, que seguía detenida en el umbral de la puerta de su [[casa]] y que, por lo tanto, gozaba de una perspectiva más general de la escena, se puso a gritar, incapaz de realizar ningún movimiento, aunque en el fondo de su cerebro una vocecita le decía que mejor que gritar era entrar en la casa y cerrar la puerta con llave, o, caso de no poder hacerlo, al menos echarse al suelo y ocultarse tras las matas de geranios.

218. Su amiga, que seguía detenida en el umbral de la puerta de su casa y que, por lo tanto, gozaba de una perspectiva más general de la escena, se puso a gritar, incapaz de realizar ningún movimiento, aunque en el fondo de su cerebro una vocecita le decía que mejor que gritar era entrar en la [[casa]] y cerrar la

puerta con llave, o, caso de no poder hacerlo, al menos echarse al suelo y ocultarse tras las matas de geranios.

219. Pues por mi parte no hay problema, tocayo, si tú quieres que te devuelva a tu muchacho yo te lo devuelvo, y Pedro Rengifo dio órdenes a uno de sus hombres para que fuera a buscar a Lalo Cura a la [[casa]] del jardinero.

220. Entonces vivían todos en la colonia Morelos, muy cerca del parque industrial Arsenio Farrell, en una [[casa]] que el mismo padre construyó con cartones y ladrillos sueltos y trozos de zinc, junto a un zanjón que dos de las empresas maquiladoras abrieron para construir un desagüe que finalmente nunca se hizo.

221. En cualquier caso ya tenía suficientes problemas en su propia [[casa]] como para dedicarse a especular sobre el destino de su marido.

222. Por las noches la familia se reunía en [[casa]] y hablaban de Penélope con palabras que nada significaban o cuyo último significado sólo podían entender ellos.

223. Ya tienes [[casa]], Lalito, le dijo.

224. Pidió un sándwich vegetal y un zumo de piña y luego llamó por teléfono desde la misma cafetería a Huntville, a [[casa]] de Lucy Anne, pero nadie contestó.

225. Uno de los policías le recomendó que hiciera lo mismo, que lo mejor era dejar el asunto en manos del consulado y volver a [[casa]].

226. Cuando el sheriff salió le dijo que volvieran a [[casa]].

227. América García Cifuentes compartía [[casa]] con dos compañeras, ambas meseras, quienes no aportaron datos sustanciales a la investigación.

228. Lo único que quedó establecido sin lugar a dudas fue que América García Cifuentes había salido de [[casa]] a las cinco de la tarde rumbo al bar Serafinoís en donde trabajó hasta las cuatro de la mañana, hora en la que el bar había cerrado.

229. Jamás volvió a [[casa]], declararon sus compañeras.

230. Su cadáver lo descubrió una amiga que tenía llave de la [[casa]] y a quien le extrañó que Rebeca no hubiera ido a trabajar a El Catrín, pues, tal como declaró posteriormente, la occisa era una mujer responsable y sólo faltaba al trabajo si estaba muy enferma.

231. La [[casa]], según su amiga, permanecía igual que siempre, es decir no descubrió al principio ninguna señal que le indicara lo que posteriormente encontraría.

232. Era una [[casa]] pequeña, compuesta por una sala, una habitación, una cocina y un baño.

233. Telefonó a la policía y a la Cruz Roja desde un teléfono público y luego volvió a la [[casa]], trasladó el cadáver de su amiga hasta la cama, se sentó en uno de los dos sillones de la sala y se puso a ver un programa de televisión mientras esperaba.

234. La policía intentó detener a su amante, un sujeto llamado Pedro Pérez Ochoa, pero cuando por fin dieron con su [[casa]], una semana después, el sujeto en cuestión ya hacía días que se había marchado.

235.253 Roberto Bolaño 2666 La [[casa]] de Pedro Pérez Ochoa estaba al final de la calle Sayuca, en la colonia Las Flores, y consistía en una casucha hecha, no sin cierta maña, de adobes y elementos de desechos, con sitio para un colchón y una mesa, a pocos metros de donde pasaba el desagüe de la maquiladora EastWest, en la que había trabajado.

236. Los vecinos lo describieron como un hombre formal y en general bien aseado, de lo que se deduce que se duchaba en [[casa]] de Rebeca al menos en los últimos meses.

237. No lo sé, siempre se estaba cambiando de [[casa]].

238. La siguiente muerte apareció en agosto de 1994, en el callejón de Las Ánimas, casi al final, en donde hay cuatro casas abandonadas, cinco si contamos la [[casa]] de la víctima.

239. En su [[casa]], donde vivía sola desde hacía tres años, no se encontraron papeles personales ni nada que pudiera llevar a un rápido esclarecimiento de su identidad.

240. En la parte de atrás de la [[casa]] tenía un pequeño patio lleno de plantas y en un rincón un gallinero de rejilla en donde, aparte del gallo, había diez gallinas.

241. Cualquiera otro hubiera seguido caminando hasta su [[casa]], pero ella vio cómo la Vaca se detuvo y se quedaba quieta.

242. La Vaca entró en la [[casa]] y cuando volvió a salir traía al hombre cogido de los pelos.

243. Pegaba como un hombre y si la mujer del borracho no sale de la [[casa]] y le pide por el amor de Dios que no lo siguiera golpeando, la Vaca sin duda lo habría matado.

244. Otra vecina atestiguó que era una mujer violenta, que volvía tarde a [[casa]], la mayor parte de las veces bebida, y que luego no se le veía la nariz hasta pasadas las cinco de la tarde.

245. La Vaca les había pedido que salieran a la calle para no perjudicar los muebles de la [[casa]] y ellos la obedecieron.

246. Durante los días en que la policía trabajaba en esclarecer el asesinato de la Vaca Harry Magaña encontró la [[casa]] donde vivía Miguel Montes.

247. Un sábado por la tarde se puso a vigilar la [[casa]] y al cabo de dos horas, cansado de esperar, forzó la cerradura y entró.

248. La [[casa]] sólo tenía una habitación y una cocina y un baño.

249. En una se veía una [[casa]] en medio del desierto, una casa de adobes de apariencia humilde, con un pequeño porche y dos ventanas diminutas.

250. En una se veía una casa en medio del desierto, una [[casa]] de adobes de apariencia humilde, con un pequeño porche y dos ventanas diminutas.

251. Junto a la [[casa]] estaba estacionada una furgoneta con tracción en las cuatro ruedas.

252. Se guardó las fotos, las cartas y la navaja en un bolsillo y tras registrar una vez más la [[casa]] se sentó en una silla y se dispuso a esperar.

253. Por suerte para él, desde que conociera a Demetrio Águila no se alojaba en una pensión ni en un hotel ni se pasaba las noches insomne recorriendo garitos y bebiendo, sino que se retiraba a dormir a la [[casa]] de la calle Luciérnaga, en la colonia Rubén Darío, propiedad de su amigo, 257 Roberto Bolaño 2666 quien le había dado una llave.

254. Aquella noche, al volver a la [[casa]] de la calle Luciérnaga, Harry lo encontró levantado y mientras preparaba café le dijo que creía que su última pista se había esfumado.

255. La música que escuchaba a él sólo le provocaba un sopor agradable y al poco rato sólo tenía ganas de dormir y descansar, algo que, por otra parte, se cuidaba de hacer en [[casa]] de ella.

256. Trató de adaptarse a la nueva situación y a veces iba a una tienda de discos y compraba música de Beethoven y Mozart, que luego escuchaba a solas en su [[casa]].

257. Al ser interrogado éste confesó que, contra lo que establecía su contrato, por las noches solía dormir, ya que durante el día trabajaba en una maquiladora, y que algunas noches permanecía en la obra hasta las dos de la mañana y luego se iba a su [[casa]], sita en la avenida Cuauhtémoc, a la altura de la colonia San Damián.

258. Después de comer probablemente irían a [[casa]] de ella a hacer el amor y luego la siesta.

259. Por motivos económicos, sin embargo, tuvo que dejar de estudiar y una de sus hermanas le consiguió trabajo en la maquiladora HorizonW&E, en donde conoció al trabajador Carlos Llanos, de treintaicinco años, del que se hizo novia y con el que finalmente se fue a vivir a la [[casa]] de éste, en la calle Prometeo.

260. Llanos leía, sí, y a veces ambos se sentaban en la salita de su [[casa]] y comentaban sus lecturas, pero más que leer bebía y era un hombre extremadamente celoso e inseguro.

261. Los niños, con sus silabarios, que iban a su [[casa]] a que les diera pinole.

262. Y eso era lo que ella hacía, escuchar y hablar, hasta el día en que Reinaldo fue a verla a su [[casa]] para hacerle una consulta sobre un amor que lo había abandonado, y se fue de allí con una dieta para adelgazar y con unas hierbas para infusiones que le calmaron los nervios y con otras hierbas aromáticas que ocultó en los rincones de su departamento y que le dieron a éste un olor como de iglesia y de nave espacial al mismo tiempo, tal como decía Reinaldo a los amigos

263. Reinaldo quiso saber qué clase de mensaje y ella dijo algo sobre visiones, sobre la luna, sobre dibujos en la arena, sobre las lecturas que hacía en su [[casa]], en la cocina, sentada a la mesa de la cocina, cuando ya se habían ido las visitas, el periódico, los periódicos, las cosas que leía, las sombras que la observaban al otro lado de la ventana, que no son sombras, ni por lo tanto observan, sino que es la noche, la noche que a veces parece zafada, de tal manera que Reinaldo no entendió nada, pero como la quería de verda

264. Y también Florita miraba a Reinaldo cuando se cansaba de mirar al ventrílocuo, quien le decía: Florita, no se me achicopale, no se me ponga tímida, considere este programa como si fuera su [[casa]].

265. Se los llevó a su [[casa]].

266. Así que terminó llevándose a su [[casa]] los cinco que había dejado.

267. Pero antes salió y recorrió Chucarit en compañía de la muchacha buscando un sitio en donde comprar algo, un detalle para los padres que le habían abierto las puertas de su [[casa]] con tanta hospitalidad.

268. Cuando salió ella le preguntó si quería conocer la [[casa]] de Miguel.

269. Bajo la protección de unos árboles se mantenía en pie una vieja [[casa]] de adobes.

270. Regresó al coche, buscó su linterna y volvió a la [[casa]].

271. Esa noche, después de cenar en [[casa]] de la muchacha, se dirigió de nuevo al norte.

272. No, aquí al lado, mañana regreso a [[casa]], dijo Harry.

273. En la [[casa]] de Demetrio Águila no encontró a nadie, por lo que ni siquiera se echó un rato en la cama.

274. La [[casa]] de Elsa Fuentes tenía las paredes encaladas y la puerta era de hierro.

275. Luego cogió una manzana de un cesto de plástico junto a la ventana y se la comió mientras volvía a registrar todos los rincones de la [[casa]].

276. Durmió la siesta en [[casa]] de Demetrio Águila, en la calle Luciérnaga, y soñó con una calle de Huntville, la principal, batida por una tormenta de arena.

277. Con un sentimiento de fatalidad Harry Magaña pensó que en realidad no estaba allí, a pocos minutos del centro, en la [[casa]] de Francisco Díaz que era lo mismo que estar en la casa de nadie, sino en el campo, entre el polvo y los matojos, en una casucha con corral para los animales y un gallinero y un horno de leña, en el desierto de Santa Teresa o en cualquier desierto.

278. Con un sentimiento de fatalidad Harry Magaña pensó que en realidad no estaba allí, a pocos minutos del centro, en la casa de Francisco Díaz que era lo mismo que estar en la [[casa]] de nadie, sino en el campo, entre el polvo y los matojos, en una casucha con corral para los animales y un gallinero y un horno de leña, en el desierto de Santa Teresa o en cualquier desierto.

279. Proistos de la pertinente orden judicial, la puerta del domicilio de la occisa fue echada abajo y en una de las habitaciones de la [[casa]], encerrados con llave, fueron encontrados los menores de edad Juan Aparicio Pérez y su hermano Frank Aparicio Pérez.

280. A la mañana siguiente ya no había nadie en la [[casa]] y cuando oyeron a la policía se pusieron a gritar.

281. María de la Luz Romero salió a las siete de la tarde de su [[casa]], acompañada por unas amigas que la habían ido a buscar.

282. Sus padres no estaban en [[casa]] porque aquella semana hacían los turnos de noche.



283. Se separaron unas cinco calles antes de la [[casa]] de María de la Luz.

284. Los padres habían muerto hacía cinco años, primero el padre, de cáncer, y luego la madre, de un ataque al corazón, con un intervalo de apenas dos meses, y Olga se hizo cargo de las responsabilidades de la [[casa]] con eficiencia y naturalidad.

285. Banks y Dick Henderson, ya que el cónsul se hallaba pasando una temporada en su rancho de Sage, California, en realidad una cabaña de madera podrida, al otro lado de la Ramona Indian Reservation, mientras su mujer descansaba unos meses en [[casa]] de su hermana en Escondido, cerca de San Diego.

286. En [[casa]] del herrero, cuchillo de palo.

287. Había desaparecido de su [[casa]], en donde vivía con sus padres y hermanos, tres días antes.

288. En la segunda dijo que ya había amanecido y que sólo Mónica y él estaban en [[casa]], pues ambos tenían turno de tarde aquella semana.

289. Compartía [[casa]] con una amiga en la calle Bulgaria, en la colonia Madero, y ambas soñaban con irse a vivir algún día a California.

290. Yo estuve entre los que registraron su [[casa]] a ver si encontraban alguna pista.

291. Habló con los padres y con los hermanos que aún vivían en la [[casa]].

292. Antes de que llegaran a la [[casa]] de una de ellas les pidió que, aunque no sirviera para nada, le describieran a los tipos que habían querido hacerse novios o amigos de Estrella.

293. Uno de ellos estaba casado, pero la noche en que desapareció Estrella había estado en [[casa]] con su mujer y sus tres hijos.

294. Esta vez la esperó sentado en la puerta de su [[casa]].

295. Epifanio se rió un poco y luego encendió otro cigarrillo, allí, sentado en la entrada de la [[casa]], contemplando el ir y venir de la gente.

296. Detuvo la moto junto a una [[casa]] de dos pisos y volvió a ponerle la cadena de seguridad.

297. Sigue, sigue, dijo Epifanio mientras entraba en los otros cuartos y volvía a salir rápidamente, como si sólo una mirada le bastara para registrar todos los rincones de la [[casa]].

298. Tocó el timbre y tuvo que esperar mucho rato a que le abrieran, aunque en la [[casa]] aún había luces.

299. La [[casa]] estaba en la colonia El Cerezal, una colonia de clase media con casas de uno o dos pisos, no todas de construcción reciente, en donde uno podía ir caminando a comprar el pan o la leche, por aceras arboladas y tranquilas, lejos del ruido de la colonia Madero, que estaba un poco más allá, y lejos del estruendo del centro.

300. La [[casa]], dijo Epifanio.

301. No andemos con chingaderas, hombre, dijo Haas, si quiere registrar mi [[casa]] venga con una orden del juez.

302. r a la tienda, según les dijeron los empleados, el jefe no había aparecido por allí ese día, por lo que la partida se dividió, y mientras un judicial y dos policías de Santa Teresa se iban en un coche a la otra tienda, sita en la colonia Centeno, Epifanio, un judicial y el policía restante de Santa Teresa partían hacia la [[casa]] del germanonorteamericano en la colonia El Cerezal, en donde

se distribuyeron estratégicamente, guardando el policía de Santa Teresa la parte trasera de la casa mientras Epifanio y el judicial llamaban a la puerta, que, para su sorpresa, les franqueó el propio Haas, con cara de estar en la punta álgida de un resfriado o gripe, en cualquier caso con síntomas notorios de haber pasad

303. dos policías de Santa Teresa se iban en un coche a la otra tienda, sita en la colonia Centeno, Epifanio, un judicial y el policía restante de Santa Teresa partían hacia la casa del germanonorteamericano en la colonia El Cerezal, en donde se distribuyeron estratégicamente, guardando el policía de Santa Teresa la parte trasera de la [[casa]] mientras Epifanio y el judicial llamaban a la puerta, que, para su sorpresa, les franqueó el propio Haas, con cara de estar en la punta álgida de un resfriado o gripe, en cualquier caso consíntomas notorios de haber pasado una mala noche.

304. Haas fue informado de inmediato, sin que los policías aceptaran su invitación a pasar al interior de la [[casa]], de que se hallaba bajo arresto desde ese preciso momento, dicho lo cual le mostraron la orden de detención y someramente lo dejaron leer las órdenes de registro que pesaban sobre su casa y sus dos tiendas, y acto seguido lo esposaron, pues el detenido era alto y corpulento y nadie sabía qué actitud podía adoptar tras asimilar el hecho consumado.

305. Haas fue informado de inmediato, sin que los policías aceptaran su invitación a pasar al interior de la casa, de que se hallaba bajo arresto desde ese preciso momento, dicho lo cual le mostraron la orden de detención y someramente lo dejaron leer las órdenes de registro que pesaban sobre su [[casa]] y sus dos tiendas, y acto seguido lo esposaron, pues el detenido era alto y corpulento y nadie sabía qué actitud podía adoptar tras asimilar el hecho consumado.

306. Cinco policías de Hermosillo, del Grupo Especial Anti-Secuestros de la Policía Judicial del Estado de Sonora, buscaron pruebas incriminatorias tanto en la [[casa]] de Haas como en sus dos tiendas de Santa Teresa, con especial atención en el sótano de la tienda situada en el centro de la ciudad, y hallaron

restos de sangre en una de las mantas de la habitación del sótano y también en el suelo.

307. En algunos medios se preguntaron desde cuándo un recluso podía citar a la prensa y hablar con ella, en la cárcel, como si ésta fuera su [[casa]] y no el lugar al que lo destinaba el Estado y la justicia para pagar un delito o, como bien recordaban las fojas propias del caso, para cumplir una pena.

308. Había nacido en Cananea y cuando tuvo suficiente dinero se compró un rancho en las afueras, en donde criaba ganado vacuno, y una [[casa]], la mejor que pudo hallar, en el centro de la ciudad, a pocos pasos de la plaza del mercado.

309. Examinada la [[casa]], pocos efectos personales de los hermanos Cifuentes se encontraron.

310. La [[casa]] entonces se sumió en el silencio general.

311. La [[casa]] tenía las luces apagadas, pero nadie tuvo la menor duda de que el ruido procedía de allí.

312. Al cabo de unos minutos vieron salir a un hombre, subirse a un coche aparcado delante de la [[casa]] y desaparecer.

313. La puerta de la [[casa]] estaba abierta de par en par y los policías no dudaron en penetrar en su interior.

314. Probablemente trabajar de empleada doméstica en alguna [[casa]] de clase media o alta.

315. En su [[casa]], un departamento de reducidas dimensiones y pocos muebles sito en la calle Lorenzo Covarrubias 79, en la colonia MaderoNorte, no se encontraron papeles que aclararan la identidad de la víctima.

316. Pusieron a Segovia bajo vigilancia y encontraron un par de testigos que dijeron haberlo visto volver a [[casa]] con manchas de sangre en la camisa.

317. Juan de Dios Martínez y Ángel Fernández entraron en la [[casa]] de Segovia cuando éste no estaba.

318. Descubrió que estaba vendiendo las cosas de la [[casa]].

319. Con un gesto, el policía señaló el desierto que se extendía al otro lado de la carretera y le preguntó si la había matado allí o en su [[casa]].

320. De vuelta en la [[casa]] Segovia temió que Olivárez la emprendiera con él o con los niños, pero éste parecía haberse sacado un peso de la espalda y se le veía relajado, al menos tan relajado como las circunstancias lo permitían.

321. Siguieron viendo la tele y después cenaron y al cabo de tres horas Segovia se marchó a su [[casa]].

322. Se bajó en la colonia Carranza y caminó en dirección norte, atravesando la colonia Veracruz y la colonia Ciudad Nueva hasta llegar a la avenida Cementerio, desde donde caminó en línea recta hacia su [[casa]] de la colonia San Bartolomé.

323. Acabada la función, María Clara se ofreció a llevar a Linda a su [[casa]], pero ésta dijo que tenía una cita con su novio por lo que María Clara se marchó y Linda se quedó en la entrada del cine, mirando las fotos de las películas que se iban a exhibir en las semanas siguientes.

324. No sólo sus padres, sino también la empleada de la [[casa]] y dos amigos estaban en disposición de testificar que aquel día Enrique no salió de su casa, en donde se dedicó a jugar con la computadora y luego a bañarse en la piscina.

325. No sólo sus padres, sino también la empleada de la casa y dos amigos estaban en disposición de testificar que aquel día Enrique no salió de su [[casa]], en donde se dedicó a jugar con la computadora y luego a bañarse en la piscina.

326. En dos ocasiones Chimal había visitado su [[casa]], mientras los padres estaban de viaje por California.

327. Allí, en la [[casa]] solitaria, hicieron el amor por primera vez.

328. Hablaron de una [[casa]] abandonada cerca de un ejido en donde ya no había campesinos.

329. Dos días antes había sido secuestrada por diecisiete individuos, en su [[casa]], que quedaba en los altos del cabaret.

330. La sirvienta, Carolina Arancibia, de dieciocho años, consiguió escapar de una suerte presumiblemente similar, al esconderse en el desván de la [[casa]] en compañía de la hija de la occisa, una bebita de dos meses.

331. La niña había salido de su [[casa]], en la calle Mistula n.

332. Las compañeras de piso le pusieron un ejemplo: a veces ellas olvidaban hacer su parte de trabajo en la [[casa]], como lavar los platos o barrer, cosas de ese tipo, y la profesora Ochoterena las hacía y luego no se lo echaba en cara.

333. La siguiente muerta fue Adela García Ceballos, de veinte años, trabajadora en la maquiladora Dun-Corp, asesinada a puñaladas en [[casa]] de sus padres.

334. Desde hacía una semana la pareja iba mal y Adela se trasladó a vivir a [[casa]] de sus padres.

335. El judicial Ortiz Rebolledo entró disparando en la [[casa]] y Bustos se refugió debajo de su cama.

336. Las dos mujeres vestían ropa de andar por [[casa]], una de ellas incluso llevaba puestas unas pantuflas y una bata.

337. Vivía con una amiga en una [[casa]] modesta, pero con luz eléctrica y agua corriente, de la colonia La Preciada.

338. En diciembre, y éstas fueron las últimas muertas de 1996, se hallaron en el interior de una [[casa]] vacía de la calle García Herrero, en la colonia El Cerezal, los cuerpos de Estefanía Rivas, de quince años, y de Herminia Noriega, de trece.

339. El padre de Herminia vivía en el domicilio familiar y trabajaba de vigilante nocturno de la maquiladora MachenCorp, en donde también estaba en nómina, como operaria, la madre de las niñas, las cuales, por su parte, se limitaban a estudiar y a ayudar en los quehaceres de la [[casa]], aunque Estefanía, para el año siguiente, tenía pensado dejar la escuela y ponerse a trabajar.

340. Las dos pequeñas se quedaron paralizadas en la acera y luego volvieron caminando a [[casa]], en donde no había nadie, por lo que llamaron a la puerta de la casa vecina, en donde contaron su historia y se echaron, por fin, a llorar.

341. Las dos pequeñas se quedaron paralizadas en la acera y luego volvieron caminando a casa, en donde no había nadie, por lo que llamaron a la puerta de la [[casa]] vecina, en donde contaron su historia y se echaron, por fin, a llorar.

342. Desconsolada, la vecina volvió a su [[casa]], en donde la aguardaba la otra vecina y las niñas y durante un rato las cuatro experimentaron lo que era estar en el purgatorio, una larga espera inerte, una espera cuya columna vertebral era el desamparo, algo muy latinoamericano, por otra parte, una sensación familiar, algo que si uno lo pensaba bien experimentaba todos los días, pero sin angustia, sin la sombra de la muerte

343. Al salir de la cárcel Ronald Luis había compartido [[casa]] con un tal Felipe Escalante, al cual conoció en la cárcel.

344. Está en su [[casa]], dijo el padre.

345. Cuatro días después una llamada anónima avisó a la policía de unos 320 Roberto Bolaño 2666 disparos en el interior de una [[casa]] de la calle García Herrero.

346. Preguntados los vecinos sobre quiénes habitaban en aquella [[casa]], las respuestas fueron contradictorias, por lo que los patrulleros pensaron que podía tratarse de narcotraficantes y que tal vez lo mejor sería irse y no remover más el asunto.

347. Uno de los vecinos, sin embargo, dijo que había visto estacionado junto a la [[casa]] un Peregrino de color negro.

348. Los policías sacaron entonces sus armas y volvieron a llamar, con idéntico resultado, a la [[casa]] de la calle García Herrero n.

349. La [[casa]] olía a semen y a alcohol, dijo.

350. La [[casa]] estaba llena de policías.

351. Que salgan de la [[casa]] todos los que no sean de la policía científica, gritó Juan de Dios.

352. s vivían tres muchachos, o mejor dicho, un hombre y dos muchachos, que sólo iban a dormir, y según otros allí vivía un tipo más bien raro, que no le dirigía la palabra a nadie del barrio, y que a veces pasaba días enteros sin aparecer, como si trabajara fuera de Santa Teresa, y otras veces pasaba días enteros sin salir de [[casa]], viendo la tele hasta muy tarde o escuchando corridos y danzones y luego durmiendo hasta pasado el mediodía.

353. Los que pensaban que en aquella [[casa]] vivía un hombre en compañía de dos muchachos creían que el hombre conducía una furgoneta, que podía ser, efectivamente, una Combi.



354. Habrá que investigarlo, le contestó Juan de Dios antes de marcharse para [[casa]].

355. La [[casa]] donde se encontraron los cadáveres era propiedad de una anciana que no se enteraba de nada, una vieja dama de la alta sociedad santateresana, que vivía de los alquileres de sus propiedades, entre las que se contaban la mayoría de las casas vecinas.

356. Nadie viola y mata en su propia [[casa]].

357. Nadie viola y mata cerca de su propia [[casa]].

358. Antes de marcharse, el viejo periodista de la nota roja le comentó que no había tenido el gusto de saludar a ningún guardaespaldas al llegar a la vieja [[casa]] amurallada de la colonia del Valle.

359. De Carlos Camilo Alonso se dijo que era el inquilino de la [[casa]] de la calle García Herrero en donde se encontraron los cuerpos de Estefanía y Herminia.

360. El mexicano le dio una cita en una [[casa]] de la parte norte de la ciudad.

361. Mientras se dirigían en taxi hasta la [[casa]] que habían alquilado en la periferia de la ciudad Mike le confesó que aquello, y para expresarse mejor extendió los brazos y abarcó todo, era como el oeste, el oeste norteamericano, mejor que el oeste norteamericano, porque allá, en el oeste, bien mirado, los vaqueros sólo servían para arrear ganado, y aquí, en la pampa vislumbrada cada vez con mayor claridad, los vaqueros eran

362. Una actriz argentina de dieciocho años se puso a llorar y dijo que quería irse a su [[casa]], con su mamá y sus hermanitos.

363. Al cuarto día de viaje, cuando JT creía que se hallaba en medio de una pesadilla, arribaron a una estancia, donde fueron recibidos por los dos únicos empleados, un matrimonio cincuentón que se ocupaba del mantenimiento de la [[casa]] y los establos.

364. Mike habló un rato con ellos, les dijo que era amigo del patrón, y luego todo el mundo bajó de los camiones y tomaron posesión de la [[casa]].

365. Su nuevo acompañante, de filiación peronista, participó posteriormente como miembro activo de un batallón de la muerte que empezó matando a trotskistas y montoneros y que terminó haciendo desaparecer a niños y amas de [[casa]].

366. Era ateo y desde hacía años ya no 331 Roberto Bolaño 2666 leía ningún libro, pese a que en su [[casa]] atesoraba una biblioteca más que decente sobre temas de su especialidad, amén de algunos libros de filosofía, historia de México, y una que otra novela.

367. Su afición era ver la tele y comer con su familia en [[casa]], aunque cuando llegaban invitaciones para congresos en el extranjero se volvía loco y trataba por todos los medios de conseguir uno de los billetes.

368. hacer bosquejos del lugar del delito y fotografías del escenario de un delito, semidormido, varado entre el sueño y la vigilia, escuchaba o recordaba voces que le hablaban de la primera de su familia, el árbol genealógico que se remontaba hasta 1865, con una huérfana sin nombre, de quince años, violada por un soldado belga en una [[casa]] de adobes de una sola habitación en las afueras de Villaviciosa.

369. La huérfana, la primera, decía la voz o las voces que se iban turnando, murió de fiebres puerperales y la niña creció como allegada en la misma [[casa]] donde fue concebida, que pasó a ser propiedad de unos campesinos que en adelante cuidaron de ella.

370. En 1914, a los dieciséis años, aún pensaba y se comportaba como una niña cuyo único trabajo era acompañar a su madre una vez al mes en busca de yerbajos raros y lavar la ropa en la parte de atrás de su [[casa]], en una vieja artesa de madera y no en los lavaderos públicos, que le quedaban un poco lejos.

371. Parecían como drogados y hablaban mucho y no comían nada, aunque ella les llevaba tortillas y frijoles que sustraía de su [[casa]].

372. La tatarabuela dijo que era pura soberbia anteponer el nombre de Cura al de Expósito, que era el suyo de siempre, y poco después murió, cuando Lalo tenía dos años y caminaba desnudo por el patio de su [[casa]], mirando las casas amarillas o blancas, siempre cerradas de Villaviciosa.

373. Sergio no quiso tomar nada y poco después los tres se subieron al BMW de José Patricio y enfilaron por calles cada vez más oscuras hacia la [[casa]] de Florita.

374. Más adelante, sin embargo, cuando ya faltaba poco para llegar a la [[casa]] de Florita, Reinaldo quiso saber si Sergio conocía a un famoso presentador de Televisa.

375. Realizó el hallazgo una vecina y amiga, a la que le pareció extraño que las cortinas de la [[casa]] estuvieran aún echadas.

376. La puerta estaba abierta y la vecina entró en la [[casa]], en donde de inmediato notó algo raro, que sin embargo no supo precisar.

377. La [[casa]] estaba ubicada en la calle Estepa n.

378. El caso le fue adjudicado al judicial Juan de Dios Martínez, que se personó en el lugar de los hechos una hora después de que la [[casa]] hubiera sido tomada por la policía.

379. Los policías que registraron la [[casa]] encontraron unos calzoncillos, presumiblemente de Pérez Mejía, abandonados en el baño y manchados de sangre.

380. Primero apareció un testigo que dijo haber visto a un hombre merodeando en las cercanías de la [[casa]] de Aurora Cruz.

381. Al cabo de un rato ella también se fue a trabajar y en la [[casa]] sólo quedó la suegra, quien, al igual que antes hiciera su yerno y su hija, durante un rato estuvo espiando la calle desde la ventana, sin ver ni notar nada sospechoso, hasta que sus nietos se levantaron y ella tuvo que ocuparse de que desayunaran antes de mandarlos a la escuela.

382. La víctima se llamaba Ana Muñoz Sanjuán, vivía en la calle Maestro Caicedo de la colonia Rubén Darío, en donde compartía [[casa]] con otras tres mujeres, tenía dieciocho años y trabajaba como mesera de la cafetería El Gran Chaparral, en el casco histórico de Santa Teresa.

383. Tenía veintitrés años y un hijo de cuatro y compartía [[casa]] con dos compañeras de trabajo en la maquila, una de ellas desempleada en el momento de los hechos pues, según le contó a Juan de Dios, había intentado organizar un sindicato.

384. Su mujer, con la que vivía desde hacía más de treinta años, solía recordar sus sueños y a veces, cuando Albert Kessler paraba en 349 Roberto Bolaño 2666 [[casa]], se los contaba mientras desayunaban juntos.

385. Siguió su consejo y al volver a [[casa]] le dijo a su mujer que despidiera al jardinero, que a partir de entonces se ocuparía él personalmente del jardín.

386. Tal vez era su forma de caminar y de moverse por la [[casa]] o su forma de invitarlo a ir, por las tardes, cuando ya empezaba a anochecer, al supermercado al que ella iba siempre y en donde compraba ese pan congelado

que comía por las mañanas y que parecía recién salido de un horno europeo y no de un microondas norteamericano.

387. Davis, el novelista que escribió *Los ojos manchados* y *El asesino entre los niños* y *Nombre codificado*, era incapaz de dormir con las luces de su [[casa]] apagadas.

388. En Santa Teresa, pero también tienen [[casa]] en Phoenix.

389. La [[casa]] de la diputada era grande, de una sola planta, con patios en donde antiguamente entraban carruajes y viejas caballerizas y abrevaderos tallados directamente en la piedra.

390. ¿Conoce usted la [[casa]] Elizondo?

391. Es un horror de [[casa]].

392. Cualquiera día de éstos lo van a encontrar muerto y sus sobrinos venderán la [[casa]] Elizondo a una constructora para que levanten allí un edificio de apartamentos.

393. Lo cierto es que al principio no me cayó bien y luego, cuando la fui conociendo, cuando me invitó a su [[casa]] y yo la invité a la mía, fui simpatizando cada vez más con ella, hasta que nos convertimos en inseparables.

394. A veces ella me invitaba a su [[casa]] y yo solía ir encantada, aunque mis padres y mis abuelos no eran proclives a que me juntara con niñas como Kelly, no por ella, claro, sino por sus padres, por miedo a que el arquitecto Rivera de alguna manera aprovechara la amistad de su hija para acceder a lo que mi familia consideraba sacrosanto, el círculo de hierro de nuestra intimidad, que había resistido a los embite

395. Pero jamás me prohibieron que la visitara (aunque, como le digo, no era de su agrado) o que yo la invitara, cada vez con más frecuencia, a mi [[casa]].

396. La verdad es que a Kelly le gustaba mi [[casa]], yo diría que le gustaba más que la suya, y en el fondo resulta comprensible que así fuera y eso decía mucho sobre su gusto, que ya desde niña se manifestaba con gran lucidez.

397. ¿Por qué le gustaba mi [[casa]] más que la suya?

398. La [[casa]] de Kelly era bonita, mucho más cómoda que la mía, con más confort, quiero decir, una casa con luz, con una sala grande y agradable, ideal para recibir visitas o dar fiestas, con un jardín moderno, de césped y cortacésped, una casa racional, como se solía decir en aquellos años.

399. La casa de Kelly era bonita, mucho más cómoda que la mía, con más confort, quiero decir, una [[casa]] con luz, con una sala grande y agradable, ideal para recibir visitas o dar fiestas, con un jardín moderno, de césped y cortacésped, una casa racional, como se solía decir en aquellos años.

400. La casa de Kelly era bonita, mucho más cómoda que la mía, con más confort, quiero decir, una casa con luz, con una sala grande y agradable, ideal para recibir visitas o dar fiestas, con un jardín moderno, de césped y cortacésped, una [[casa]] racional, como se solía decir en aquellos años.

401. La mía, ya usted la puede apreciar, es esta misma, aunque por supuesto mucho más descuidada de como está ahora, un caserón que olía a momias y a velas, más que una [[casa]] una capilla gigantesca, pero en donde estaban presentes los atributos de la riqueza y de la permanencia de México.

402. Una [[casa]] sin estilo, en ocasiones fea como un barco hundido, pero con clase.

403. Aquella noche a Kessler lo fueron a buscar al hotel para una cena de gala en [[casa]] del presidente municipal.

404. La primera medida que tomó fue cambiar a Kelly de colegio y luego vendió su [[casa]] de Coyoacán y se fueron a vivir a un apartamento en la colonia Roma.

405. Aquí está usted en su [[casa]], señor Kessler.

406. Los domingos iba a mi [[casa]], quiero decir a mi antigua casa, en donde se podría lentamente mi familia, y me dedicaba a dar vueltas por los pasillos, por el jardín, a mirar los álbumes de fotos, a leer los diarios de antepasados desconocidos, que más que diarios parecían misales, a quedarme mucho rato quieta, sentada junto al pozo de piedra que hay en el patio, sumida en un silencio expectante, fumando

407. Los domingos iba a mi casa, quiero decir a mi antigua [[casa]], en donde se podría lentamente mi familia, y me dedicaba a dar vueltas por los pasillos, por el jardín, a mirar los álbumes de fotos, a leer los diarios de antepasados desconocidos, que más que diarios parecían misales, a quedarme mucho rato quieta, sentada junto al pozo de piedra que hay en el patio, sumida en un silencio expectante, fumando un cigarrillo tras otro, sin leer,

408. Dos días después la acuchillaron en su propia [[casa]].

409. En su [[casa]] encontraron a tres hombres.

410. Tras ser sometidos a interrogatorio éstos declararon haber visto al tal Escobar regresar una noche a [[casa]] con la camisa manchada de sangre.

411. En la [[casa]] donde vivían no sólo no había ducha sino que tampoco había agua corriente.

412. También llamaron por teléfono a [[casa]] de los Uribe y hablaron con 366 Roberto Bolaño 2666 sus familiares, quienes les dijeron que Antonio y Daniel estaban de viaje o ya no vivían en México o habían trasladado sus residencias al DF en una de cuyas universidades estudiaban.

413. Apenas tenía tiempo me iba para su [[casa]], un departamento en la colonia Condesa, y tratábamos de hablar.

414. Vivía solo, en Sonoita, en una [[casa]] modesta.

415. La noche, la recuerdo como si hubiera sucedido hace dos días y no hace años, era cerrada, sin estrellas, sin luna, y la [[casa]], esta casa, estaba silenciosa y no se oía ni siquiera a los pájaros nocturnos que viven en el jardín, aunque yo sabía que mi guardaespaldas estaba por allí cerca, despierto, tal vez jugando al dominó con mi chofer, y que si tocaba un timbre no tardaría en aparecer una de mis sirvientas.

416. La noche, la recuerdo como si hubiera sucedido hace dos días y no hace años, era cerrada, sin estrellas, sin luna, y la casa, esta [[casa]], estaba silenciosa y no se oía ni siquiera a los pájaros nocturnos que viven en el jardín, aunque yo sabía que mi guardaespaldas estaba por allí cerca, despierto, tal vez jugando al dominó con mi chofer, y que si tocaba un timbre no tardaría en aparecer una de mis sirvientas.

417. Luego fue a Sonoita en compañía del muchacho, y estuvo en la [[casa]] de Hernández Mercado, el muchacho le franqueó la entrada con una llave que dijo se guardaba en la redacción de La Raza, aunque a Mary-Sue le pareció una ganzúa, y en la oficina del sheriff.

418. El sheriff le dijo que el periodista tenía numerosas deudas (por ejemplo, debía seis meses del alquiler y el dueño de la [[casa]] pensaba echarlo) y que lo que ganaba trabajando en el periódico apenas le alcanzaba para comer.



419. Antes de abandonar Sonoita Mary-Sue quiso ver una vez más la [[casa]] del periodista.

420. Después llamé a mi [[casa]] y pregunté si alguien me había telefonado durante esos días.

421. En mi coche, dijo Loya, no es necesario que se mueva, voy para su [[casa]].

422. Es simplemente una extensión de tierra y en medio una [[casa]] grande, con un salón amplio y muchas habitaciones, a veces, pero no siempre, una piscina, en realidad no son lugares cómodos, no hay un gusto femenino en esas propiedades.

423. Si acaso dejan a un empleado, sin llaves para entrar en la [[casa]] principal, encargado de nada, de vagar por unos pedregales improductivos, encargado de vigilar que no se instale en el lugar una manada de perros salvajes.

424. Primero llegan unos empleados menores, póngale usted tres o cuatro, a bordo de una Combi, y preparan en un día la [[casa]] grande.

425. Porque he estado en su [[casa]], dijo el muchacho.

426. Yo también he estado en su [[casa]], y no vi nada que me hiciera pensar que lo habían levantado.

427. Durante un rato Mary-Sue estuvo intentando recordar la [[casa]] de Hernández Mercado.

428. La [[casa]] principal conservaba el techo y las ventanas, pero las otras edificaciones daban un 378 Roberto Bolaño 2666 aspecto de lugar arrasado por un huracán.

429. Sólo una vez estuve en su [[casa]], vivía solo en un apartamento de la colonia Nápoles.

**La parte de Archiboldi:**

430. Una tarde llegó a su pueblo y llamó a la puerta de su [[casa]].

431. Cuando la tuerta lo vio de pie delante de la puerta de su [[casa]] lo reconoció enseguida.

432. Cuando regresaba a su [[casa]], como un buzo nocturno, su madre le preguntaba dónde había pasado el día y el joven Hans Reiter le decía lo primero que se le ocurría, menos la verdad.

433. icho no estaba en la taberna porque no tenía dinero ni para pagarse una jarra de cerveza, lo que llevó a los miembros de la comitiva a decir que no faltaba más, que ellos le pagarían su cerveza al soldado Reiter, y entonces el tipo que se daba aires de gran señor apuntó a un aldeano con el dedo y le dijo que fuera a [[casa]] del soldado Reiter y lo trajera a la taberna, cosa que el aldeano hizo de inmediato, pero cuando reapareció, quince minutos después, informó a todos los allí reunidos de que el soldado Reiter no había querido ir y que las razones blandidas por éste eran que no tenía la ropa adecuada para ser presentado a viajeros tan ilustres como los que integraban la comitiva, además de qu

434. había querido ir y que las razones blandidas por éste eran que no tenía la ropa adecuada para ser presentado a viajeros tan ilustres como los que integraban la comitiva, además de que estaba solo con su hija, puesto que la tuerta aún no había regresado de su trabajo, y que su hija, como era lógico, no podía quedarse sola en [[casa]], un argumento que a los de la comitiva (que eran unos cerdos) conmovió casi hasta las lágrimas, pues no sólo eran unos cerdos sino también unos hombres sentimentales, y la suerte de ese veterano y mutilado de guerra les llegó a lo más profundo de sus corazones, no así al tipo que se daba aires de gran señor, el cual se levantó y tras decir, como prueba de cultura, que

435. sentimentales, y la suerte de ese veterano y mutilado de guerra les llegó a lo más profundo de sus corazones, no así al tipo que se daba aires de gran señor, el cual se levantó y tras decir, como prueba de cultura, que si Mahoma no iba a la montaña, la montaña iría a Mahoma, le indicó al aldeano que lo guiara hasta la [[casa]] del cojo, adonde no permitió que lo acompañara ninguno de la comitiva, sólo él y el aldeano, y así este miembro del partido nacionalsocialista se manchó las botas con el fango de las calles de la aldea y siguió al aldeano hasta casi llegar al borde del bosque, en donde estaba la casa de la familia Reiter, que contempló con ojo de entendido durante un instante antes de en

436. indicó al aldeano que lo guiara hasta la casa del cojo, adonde no permitió que lo acompañara ninguno de la comitiva, sólo él y el aldeano, y así este miembro del partido nacionalsocialista se manchó las botas con el fango de las calles de la aldea y siguió al aldeano hasta casi llegar al borde del bosque, en donde estaba la [[casa]] de la familia Reiter, que contempló con ojo de entendido durante un instante antes de entrar, como si calibrara el carácter del páter familias por la 388 Roberto Bolaño 2666 armonía o por la fortaleza de las líneas de la casa, o como si le interesaran sobremanera las construcciones rústicas de esa parte de Prusia, y después entraron en la casa y efectivamente en u

437. e la aldea y siguió al aldeano hasta casi llegar al borde del bosque, en donde estaba la casa de la familia Reiter, que contempló con ojo de entendido durante un instante antes de entrar, como si calibrara el carácter del páter familias por la 388 Roberto Bolaño 2666 armonía o por la fortaleza de las líneas de la [[casa]], o como si le interesaran sobremanera las construcciones rústicas de esa parte de Prusia, y después entraron en la casa y efectivamente en una cuna de madera dormía una niña de tres años y efectivamente el cojo vestía harapos, pues su capote militar y su único par de pantalones decentes aquel día estaban en el barreño o colgando húmedos en el patio, lo cual no fue óbice pa

438. que contempló con ojo de entendido durante un instante antes de entrar, como si calibrara el carácter del páter familias por la 388 Roberto Bolaño 2666 armonía o por la fortaleza de las líneas de la casa, o como si le interesaran sobremanera las construcciones rústicas de esa parte de Prusia, y después entraron en la [[casa]] y efectivamente en una cuna de madera dormía una niña de tres años y efectivamente el cojo vestía harapos, pues su capote militar y su único par de pantalones decentes aquel día estaban en el barreño o colgando húmedos en el patio, lo cual no fue óbice para que el recibimiento fuera amable, seguramente el cojo, al principio, se sintió orgulloso, privilegiado, por el hecho de

439. capote militar y su único par de pantalones decentes aquel día estaban en el barreño o colgando húmedos en el patio, lo cual no fue óbice para que el recibimiento fuera amable, seguramente el cojo, al principio, se sintió orgulloso, privilegiado, por el hecho de que un miembro de la comitiva lo fuera a saludar expresamente a su [[casa]], aunque después las cosas se torcieron o pareció que se torcían, pues las preguntas del tipo que se daba aires de gran señor paulatinamente empezaron a no gustarle y las afirmaciones, que más que afirmaciones eran profecías, también empezaron a no gustarle, y entonces a cada pregunta el cojo respondía con una afirmación, generalmente peregrina o extravagante, y a cada afirmación del

440. a cada palabra del otro movía la cabeza, como si no estuviera convencido (en realidad estaba aterrorizado), como si le costara comprender del todo el alcance de sus sueños (que en realidad no comprendía en absoluto), hasta que de pronto ambos, el ex piloto con aires de gran señor y él, vieron entrar al joven Hans Reiter en la [[casa]], el cual sin dirigirles la palabra sacó de la cuna a su hermana y se la llevó al patio.

441. ron al poco tiempo por gandul, y de recogedor de turba y de aprendiz en una tienda de ferretería en el Pueblo de los Gordos y de ayudante de un campesino que iba a vender sus verduras hasta Stettin, de donde también lo

despidieron, pues resultaba más una carga que una ayuda, hasta que finalmente lo pusieron a trabajar en la [[casa]] de campo de un barón prusiano, una 389 Roberto Bolaño 2666 casa que quedaba en medio de un bosque, junto a un lago de aguas negras, en donde también trabajaba la tuerta, quitando el polvo de los muebles y de los cuadros y de las enormes cortinas y de los gobelinos y de las diferentes salas, cada una con su nombre misterioso que evocaba etapas de una secta

442. na tienda de ferretería en el Pueblo de los Gordos y de ayudante de un campesino que iba a vender sus verduras hasta Stettin, de donde también lo despidieron, pues resultaba más una carga que una ayuda, hasta que finalmente lo pusieron a trabajar en la casa de campo de un barón prusiano, una 389 Roberto Bolaño 2666 [[casa]] que quedaba en medio de un bosque, junto a un lago de aguas negras, en donde también trabajaba la tuerta, quitando el polvo de los muebles y de los cuadros y de las enormes cortinas y de los gobelinos y de las diferentes salas, cada una con su nombre misterioso que evocaba etapas de una secta secreta, en donde el polvo se acumulaba irremediamente, salas que, por otra

443. Y Hans Reiter, que no había visto en su vida tantos libros juntos, les quitaba el polvo, uno por uno, los trataba con cuidado, pero tampoco los leía, en parte porque con su libro de la vida marina ya tenía suficiente y en parte porque temía la aparición repentina del barón, que rara vez visitaba la [[casa]] de campo, ocupado como estaba con los asuntos de Berlín y de París, aunque de tanto en tanto aparecía por allí su sobrino, hijo de la hermana menor del barón prematuramente fallecida y de un pintor que se había instalado en el sur de Francia y al que el barón odiaba, un muchacho de unos veinte años que solía pasar una semana en la casa de campo, completamente solo, sin

444. ocupado como estaba con los asuntos de Berlín y de París, aunque de tanto en tanto aparecía por allí su sobrino, hijo de la hermana menor del barón prematuramente fallecida y de un pintor que se había instalado en el sur

de Francia y al que el barón odiaba, un muchacho de unos veinte años que solía pasar una semana en la [[casa]] de campo, completamente solo, sin apenas importunar a nadie, y que se encerraba en la biblioteca sin límite de tiempo, leyendo y bebiendo coñac hasta que se quedaba dormido sobre el sillón.

445. ra la hija del barón, pero sus visitas eran más cortas, no duraban más de un fin de semana, aunque para la servidumbre ese fin de semana equivalía a un mes pues la hija del barón nunca llegaba sola sino con un séquito de amigos, en ocasiones más de diez, todos despreocupados, todos voraces, todos desordenados, que convertían la [[casa]] en algo caótico y ruidoso, pues sus fiestas diarias se prolongaban hasta la madrugada.

446. En ocasiones la llegada de la hija del barón coincidía con una estancia en la [[casa]] del sobrino del barón y entonces el sobrino del barón, pese a los ruegos de su prima, se marchaba casi de inmediato, a veces sin siquiera esperar la carretela tirada por un percherón que en casos así solía acompañarlo hasta la estación de trenes del Pueblo de las Chicas Habladoras.

447. El joven Hans Reiter había acompañado, portándole las maletas, a Hugo Halder en una de las tantas ocasiones en que éste había decidido abandonar de prisa la [[casa]] de campo ante la repentina irrupción de su prima.

448. Para llegar de la [[casa]] de campo a la estación de trenes del Pueblo de las Chicas Habladoras había dos caminos.

449. Y junto con la ropa de Hugo Halder, que no se ha dado cuenta de la caída y que cada vez se aleja más, el joven y exhausto Hans Reiter distingue cubiertos de plata, candelabros, cajitas de madera lacada, medallones olvidados en los muchos aposentos de la [[casa]] de campo, que el sobrino del barón seguramente empeñará o malvenderá en Berlín.

450. En la siguiente visita que hizo a la [[casa]] de campo le regaló un jersey.

451. Cada vez que iba a la [[casa]] de campo se pasaba más tiempo con él, bien encerrados en la biblioteca, bien caminando y charlando por el parque que rodeaba la posesión.

452. Al cabo de poco tiempo las pequeñas sustracciones que el sobrino del barón realizaba en la [[casa]] de campo aumentaron debido, según él, a deudas de juego y a compromisos ineludibles con ciertas damas a las que no podía dejar abandonadas.

453. Y mientras Halder le contaba todas estas cosas de Wolfram, como si dijéramos para situarlo en el lugar del crimen, Hans leyó de principio a final el Parsifal, a veces en voz alta, mientras estaba en el campo o mientras recorría el camino que lo llevaba de su [[casa]] al trabajo, y no sólo lo entendió, sino que también le gustó.

454. Las rapiñas continuaron, a veces con un ritmo alto, otras veces a un ritmo decreciente, en parte esto último porque ya poco quedaba por robar en la [[casa]] de campo sin que lo notara la prima de Hugo o el resto de la servidumbre.

455. El barón sólo pasó una noche en la [[casa]] de campo, recorriendo las alas de la casa que estaban más abandonadas, en una permanente movilidad (y en un permanente silencio), sin molestar a los sirvientes, como si estuviera soñando y no pudiera comunicarse verbalmente con nadie.

456. El barón sólo pasó una noche en la casa de campo, recorriendo las alas de la [[casa]] que estaban más abandonadas, en una permanente movilidad (y en un permanente silencio), sin molestar a los sirvientes, como si estuviera soñando y no pudiera comunicarse verbalmente con nadie.

457. En 1936 el barón cerró la [[casa]] de campo y despidió a los sirvientes, dejando allí sólo al guardabosques.

458. No le costó encontrar en la gran ciudad la dirección de Halder, en cuya [[casa]] se presentó en busca de ayuda.

459. Vivía por entonces en un cuarto de una [[casa]] de obreros, en donde le alquilaron una cama.

460. Füchler no pudo soportar la muerte del niño y al cabo de tres meses de duelo, encerrado en el sótano de su [[casa]], llenó una mochila con lo que encontró y se largó sin decirle nada a nadie.

461. Cuando volvió a [[casa]] le dijo a Füchler que le parecía bien, que cambiaría de trabajo.

462. La navaja de afeitar de Füchler se la regaló al dueño de la [[casa]].

463. Las salas alargadas con grandes ventanales de vidrio para aprovechar al máximo la luz solar, y por las mañanas, después de desayunar junto a algún puesto ambulante del barrio obrero donde vivía, dormía entre cuatro y seis horas y luego tenía las tardes libres para desplazarse al centro de Berlín en tranvía, en donde se presentaba en [[casa]] de Hugo Halder con el cual salía a pasear o a visitar cafeterías y restaurantes en donde el sobrino del barón invariablemente solía encontrar a algunos conocidos a los que les proponía negocios que nunca nadie aceptaba.

464. A [[casa]] de Grete solían acudir músicos, incluso un director de orquesta que afirmaba que la música era la cuarta dimensión y a quien Halder estimaba mucho.

465. A cincuenta metros de la primera [[casa]] el capitán dio la orden y todos echaron a correr en dirección a la aldea y alguno incluso pareció sorprendido cuando se dieron cuenta de que estaba vacía.

466. Reiter (sin abandonar la posición de firmes, manteniendo una expresión estólida y mirando hacia el horizonte en actitud marcial o tal vez mirando hacia ninguna parte) le contestó que por supuesto él la conocía pues había servido en [[casa]] de su padre, el barón, desde temprana edad, lo mismo que su madre, la señora Reiter, a quien tal vez la baronesa recordara.



467. Después, según supe, se casaron y pusieron [[casa]] en Berlín.

468. Lo encontró borracho y semidesnudo, mientras su hijo, mi primo, que entonces tenía tres años, vagaba por la [[casa]], que al mismo tiempo era el estudio de Halder, desnudo del todo y embadurnado de pintura.

469. Pero usted está aquí, constató Popescu, y esto es una [[casa]] de locos.

470. Allí, en su aldea, pasaba el día recostado en los roqueríos mirando el mar, pero sin ganas de nadar y mucho menos de bucear, o bien daba largos paseos por el campo que invariablemente terminaban en la [[casa]] solariega del barón Von Zumpe, vacía y empequeñecida, que ahora vigilaba el antiguo guardabosques, con el cual en ocasiones se detenía a conversar, aunque las conversaciones, si es que se las podía llamar así, eran más bien frustrantes.

471. -Menos todavía -dijo la muchacha-, además en mi [[casa]] sólo hay libros nazis, política nazi, historia nazi, economía nazi, mitología nazi, poesía nazi, novelas nazis, obras de teatro nazi.

472. Cuando empezó a anochecer Reiter acompañó a la muchacha hasta la puerta de su [[casa]] y luego se fue corriendo hacia la estación.

473. Entre las colinas se distinguía alguna [[casa]] en llamas y en el puerto, empequeñecidas, un grupo de personas se agolpaban para subir a un barco.

474. Una noche, mientras tomaba café en la [[casa]] de ladrillos, Reiter escuchó una versión distinta: los aldeanos ni habían sido enrolados a la fuerza ni habían huido.

475. La cama en la que dormía era una cama estrecha y muy mullida, junto a la chimenea, en el primer piso de la [[casa]].

476. Como sabía que muchos de los judíos del este conocían la lengua alemana supuso que la [[casa]], en efecto, había pertenecido a un judío.

477. A veces, por la mañana, al despertar, volvía a quedarse quieto mirando el techo de barro y paja y pensaba que aquella [[casa]] tenía un no sé qué de femenino.

478. Cuando salía de [[casa]] los ucranianos lo saludaban quitándose los gorros e inclinándose levemente.

479. Después se puso a buscar por toda la [[casa]] algo que le sirviera para reemplazar la venda y así encontró los papeles de Borís Abramovich Ansky y el escondite detrás de la chimenea.

480. Borís Abramovich Ansky había nacido en el año 1909, en Kostekino, en aquella misma [[casa]] que ahora ocupaba el soldado Reiter.

481. Y también por aquel tiempo conoció a Efraim Ivánov, el escritor de ciencia ficción, lo conoció en un café de literatos, el mejor café de literatos de Moscú, en realidad en la terraza del café, en donde Ivánov bebía vodka en una mesa apartada, bajo las ramas de un roble enorme que llegaba hasta el tercer piso de la [[casa]], y se hicieron amigos, en parte porque a Ivánov le interesaron las ideas peregrinas de Ansky y en parte porque éste demostraba, al menos en aquel tiempo, una admiración sin reservas ni resquicios por la obra del escritor científico, como gustaba llamarse Ivánov en lugar de escritor fantástico, que era la denominación oficial y popular para clasificar el tipo de obras que hacía.

482. Naturalmente, a la noche de insomnio del jefe de redacción se añadió la noche de gloria y vodka de Ivánov, que decidió celebrar su éxito primero en los peores tugurios de Moscú y luego en la [[Casa]] del Escritor, en donde cenó con cuatro amigos que parecían los cuatro jinetes del Apocalipsis.

483. Exteriormente era un hombre feliz, soltero, que tenía una habitación grande y confortable en una [[casa]] de un buen barrio de Moscú, que se acostaba de vez en cuando con prostitutas ya no tan jóvenes con las que terminaba cantando

y llorando, que comía al menos cuatro veces a la semana en el restaurante de los escritores y poetas.

484. Un escritor de verdad tenía que saber que detrás de él está la Asociación de Escritores, el Sindicato de Artistas, la Confederación de Trabajadores de la Literatura, la [[Casa]] del Poeta.

485. Le dice que si los cierra volverá a las calles de Nueva York, volverá a caminar hacia la [[casa]] de la hipnotizadora, en donde ésta, sentada en un sillón, en penumbra, lo espera.

486. -Sí, no es mala idea -dijo el novelista-, arrójate por una ventana de tu [[casa]] y asunto solucionado.

487. valerse por sí solo, así que la muchacha lo acompañó hasta la estación del tranvía y luego decidió (Ivánov no paraba de llorar y daba la impresión de que iba a sufrir una lipotimia en cualquier instante) subir al tranvía con él y de esta manera, posponiendo cada cierto trecho la despedida, lo ayudó a subir las escaleras de su [[casa]] y lo ayudó a abrir la puerta de su habitación y lo ayudó a tirarse en la cama y mientras Ivánov seguía deshaciéndose en lágrimas y palabras incoherentes la muchacha se puso a examinar su biblioteca, bastante pobre, por otra parte, hasta que la puerta se abrió y entró Ansky.

488. Al principio, lo que Ansky sintió fue desesperación y luego miedo, y tras vestirse salió corriendo hacia la [[casa]] de Ivánov para que éste le diera alguna pista que le permitiera encontrar a la muchacha.

489. Y habla sobre sus andanzas en diversas casas de Moscú, gente amiga que presumiblemente lo ayuda y a la que Ansky, por precaución, nombra con números, por ejemplo: hoy estuve en [[casa]] de 5, tomamos té y hablamos hasta pasada la medianoche, luego me marché caminando, las aceras estaban nevadas.

490. El destino del Regreso de la Conferencia le parece no sólo ejemplar y poético sino también clarividente: un rico católico compra el cuadro y nada más llegar a su [[casa]] procede a quemarlo.

491. Después, los amigos vuelven a hablar sobre el suicidio, sobre sus inconvenientes y sus ventajas, hasta que amanece y entonces uno de ellos, Ansky, abandona la [[casa]] y abandona Moscú, sin papeles, a merced de cualquier delator.

492. 442 Roberto Bolaño 2666 Reiter adquirió la costumbre de contemplar a los muertos como quien contempla una parcela en venta o una finca o una [[casa]] de campo y luego registrar sus bolsillos por si tenían algo de comida guardada.

493. Reiter durmió aquel día en la isba de Ansky y se sintió más cómodo que si hubiera vuelto a su [[casa]].

494. En la última esquina aparecía el propio Reiter, con una larga barba rubia, asomado a la ventana de la isba de los Ansky, mientras fuera de la [[casa]] desfilaba un elefante, una jirafa, un rinoceronte y un pato.

495. Los soldados se dedicaron a vagar por la [[casa]], hasta que hallaron la bodega, cuya puerta echaron abajo.

496. Después los rumanos volvieron a cargar su botín y algunos alemanes les ayudaron y otros decidieron ir a dar una vuelta hasta la [[casa]], a ver si quedaba algo de alcohol en las bodegas, y el crucificado una vez más se quedó solo.

497. -No te tiene por qué sonar, hijo mío, no soy ni he sido un hombre famoso, aunque durante el tiempo que tú has estado lejos de [[casa]] mi nombre ha crecido como un tumor canceroso y ahora aparece escrito en los papeles más insospechados -dijo Sammer con su alemán dulce y cada vez más velozñ.

498. Decidí salir a dar una vuelta, el aire frío calma los nervios y fortalece la salud, aunque de buena gana me hubiera marchado a mi [[casa]], en donde me esperaba la chimenea encendida y un buen libro para dejar pasar las horas.

499. Le dije al chofer que lo dejara en su [[casa]] y que luego volviera a la estación.

500. Antes de marcharme a [[casa]] me llamaron desde la estación.

501. Camino de [[casa]] empezó a nevar.

502. Por las noches, al llegar a [[casa]], cenaba solo en la cocina, helado de frío, con la vista fija en algún punto impreciso de las paredes blancas.

503. A la mañana siguiente fui personalmente a buscar al jefe de policía a su [[casa]].

504. No quise realizar una inspección más minuciosa y volví a [[casa]].

505. Esa noche no dormí en [[casa]].

506. Eran las tres de la mañana cuando me presenté en la [[casa]] del alcalde.

507. En vez de eso cruzó la calle, se acomodó en el zaguán de la [[casa]] vecina y desde allí estuvo un rato observando el movimiento constante en la puerta del bar.

508. Mientras trabajaba, de reojo, Reiter miraba el umbral de la [[casa]] vecina y a veces creía ver un par de ojos de gato, brillantes, que lo contemplaban desde la oscuridad.

509. Primero estuvieron en el campo, en [[casa]] de un hermano de su madre, pero en el campo, contra lo que ellas creían, no había nada que comer y las niñas solían ser violadas por sus tíos y sus primos.

510. Otras veces se reía de las cucarachas que cada cierto tiempo entraban en la [[casa]].

511. El aseo de la [[casa]] lo solía hacer Reiter, así como también las compras, e Ingeborg se ocupaba de cocinar, algo que se le daba bastante bien.

512. En la mente fantasiosa y siempre presta al desvarío de Ingeborg la víctima no podía ser otra que aquel Hugo Halder, el antiguo inquilino de su [[casa]] berlinesa.

513. Una noche me pidió que la acompañara a su [[casa]].

514. En la primera le dio alojamiento en su [[casa]] y le tiró las cartas.

515. r podía creer en su palabra pues él era un entendido, un aficionado a las chaquetas de cuero negro, ambas eran iguales, ambas parecían provenir de la misma partida de cuero que Mason & Cooper utilizaron en 1938 para hacer esas chaquetas que eran auténticas obras de arte, obras de arte, por otra parte, irrepetibles, pues aunque la [[casa]] Mason & Cooper seguía en pie, durante la guerra, según sabía, el señor Mason había muerto durante un bombardeo, no por culpa de las bombas, se apresuró a aclarar, sino por culpa de su delicado corazón que no pudo soportar una carrera hacia el refugio o que no pudo soportar el silbido del ataque, el ruido de los destrozos y de las detonaciones o que tal vez no pudo soporta

516. icado corazón que no pudo soportar una carrera hacia el refugio o que no pudo soportar el silbido del ataque, el ruido de los destrozos y de las detonaciones o que tal vez no pudo soportar el ulular de las sirenas, vaya uno a saber, lo cierto es que al señor Mason le sobrevino un ataque al corazón y desde ese momento la [[casa]] Mason & Cooper experimentó una ligera caída no en la producción sino en la calidad, aunque tal vez decir calidad sea un poco exagerado, sea un poco purista, dijo el médico, pues la calidad de la casa Mason & Cooper

era y seguiría siendo incuestionable, si no en el detalle, en la disposición mental, si esta expresión era lícita o permisible, de los nuevos modelos de chaquetas

517. de las sirenas, vaya uno a saber, lo cierto es que al señor Mason le sobrevino un ataque al corazón y desde ese momento la casa Mason & Cooper experimentó una ligera caída no en la producción sino en la calidad, aunque tal vez decir calidad sea un poco exagerado, sea un poco purista, dijo el médico, pues la calidad de la [[casa]] Mason & Cooper era y seguiría siendo incuestionable, si no en el detalle, en la disposición mental, si esta expresión era lícita o permisible, de los nuevos modelos de chaquetas de cuero, en aquello intangible que hacía que una chaqueta de cuero fuera una pieza de artesanía, una prenda artística que caminaba con la historia pero que también caminaba contra la historia, no sé si

518. tes, siempre y cuando los indigentes fueran sus amigos o, a lo sumo, amigos de sus amigos, e incluso por un momento pensó que el joven alemán que lloraba le había mentado, que no había comprado la chaqueta en Hahn & F<sup>r</sup>ster, sino que aquella chaqueta de cuero negro era una Mason & Cooper auténtica, adquirida en Londres, en la [[casa]] Mason & Cooper, pero, en fin, se dijo el médico mientras ayudaba al lloroso Reiter a ponerse la chaqueta (tan peculiar al tacto, tan placentera, tan familiar), la vida es básicamente un misterio.

519. Una mañana aparecieron por la [[casa]] las dos hermanas y la madre de Ingeborg.

520. Un amanecer, después de llegar silenciosamente a [[casa]] procurando no despertar a ninguna de las cuatro mujeres que dormían, Reiter se metió en la cama y se pegó al cuerpo caliente de Ingeborg y se dio cuenta en el acto de que Ingeborg tenía fiebre y los ojos se le llenaron de lágrimas y sintió que se mareaba, pero tan paulatinamente que la sensación no era del todo desagradable.

521. Reiter la miró: Ingeborg se había levantado y estaba poniendo un poco de orden en la [[casa]].

522. La copia en papel carbón la envió a una [[casa]] de Hamburgo que había publicado libros de la izquierda alemana hasta 1933, cuando el gobierno nazi no sólo cerró la empresa sino que también pretendió enviar a un campo de prisioneros a su editor, el señor Jacob Bubis, cosa que hubiera hecho si el señor Bubis no se les hubiera adelantado tomando el camino del exilio.

523. Y no fue por falta de empleados, como le hizo notar a Archimboldi, pues en la editorial trabajaban por lo menos cinco personas, sino porque al editor le gustaba ver la cara que tenían los escritores que pretendían publicar en su [[casa]].

524. Después de ponerlo en el correo, al volver a [[casa]], de golpe se dio cuenta de que durante todo ese tiempo apenas había escrito nada.

525. Cuando Bubis volvió a Hamburgo, en septiembre de 1945, la señora Gottlieb vivía en la pobreza más absoluta y Bubis, que para entonces ya había enviudado, se la llevó a vivir con él a su [[casa]].

526. Con suerte, a la mañana siguiente estaría en su [[casa]].

527. 489 Roberto Bolaño 2666 -Tu nombre, sin embargo, no lo recuerdo - dijo la baronesañ, eras el hijo de una de nuestras empleadas, eso sí lo recuerdo, tu madre trabajaba en la [[casa]] del bosque, pero tu nombre no lo recuerdo.

528. La [[casa]] del bosque evocaba una casa de juguete, una cabaña, un refugio, algo que estaba lejos del correr del tiempo y que permanecía empotrado en una infancia voluntariosa y ficticia, pero seguramente amable e indemne.

529. La casa del bosque evocaba una [[casa]] de juguete, una cabaña, un refugio, algo que estaba lejos del correr del tiempo y que permanecía empotrado en una infancia voluntariosa y ficticia, pero seguramente amable e indemne.

530. La [[Casa]] de la Cultura de Colonia le pagó por dos lecturas públicas en sendas librerías de la ciudad, cuyos librereros, no está de más decirlo, conocían



personalmente al señor Bubis, lecturas que por otra parte no suscitaron un interés demasiado notorio.

531. También la [[Casa]] de Cultura de Colonia, en colaboración con las recién constituidas y algo despistadas autoridades culturales de Baja Sajonia, le organizó una serie de conferencias y lecturas que empezaron en Oldenburgo con algo de pompa y boato, para proseguir de inmediato en una serie de pueblos y aldeas, cada vez más pequeños, cada vez más dejados de la mano de Dios, adonde ningún escritor habí

532. El crítico medía por lo menos un metro noventa y caminaba por su [[casa]] como si temiera darse un golpe en la cabeza.

533. Si tenían hambre, tanto en la bodega de la [[casa]] como en la cocina había una gran variedad de quesos y encurtidos de los que se podía disponer a discreción.

534. Antes de irse, sin decir una palabra, dejó entre las manos de Archimboldi un paquete envuelto en papel barato, que contenía un buen trozo de queso, pan, y dos clases de embutido, del mismo tipo que comían cada noche en su [[casa]].

535. Entré en mi [[casa]] por la parte de atrás.

536. Así pues, fue la baronesa la que apareció una mañana por Venecia acompañada por un ingeniero romano algo menor que ella, un tipo guapo y delgado y de piel bronceada al que en ocasiones la gente llamaba arquitecto y en ocasiones doctor, aunque sólo era ingeniero, ingeniero de caminos y lector apasionado de Moravia, cuya [[casa]] había visitado en compañía de la baronesa, para que ésta tuviera la oportunidad de conocer al novelista durante una velada que Moravia daba en su amplio departamento desde donde se contemplaba, al caer la noche llena de reflectores, las ruinas de un circo, o tal vez fuera un

templo, túmulos funerarios y piedras iluminadas que la misma luz contribuía a confundir y a velar y que

537. ¿Un monstruo que él había descubierto cuando trabajaba en su [[casa]] solariega de Prusia?

538. ¿Un monstruo que se encontraba en los sótanos de su [[casa]] cuando el niño Archiboldi iba a trabajar acompañado de su madre?

539. a la izquierda y llegaba a la calle Turlona, sólo casas viejas, edificios que se sostenían unos a otros como viejitos enfermos de Alzheimer, un batiburrillo de casas y pasillos laberínticos en donde se oían voces lejanas, voces preocupadas que preguntaban y respondían con gran dignidad, hasta llegar a la puerta de Archiboldi, en una [[casa]] que ni desde la calle ni desde el interior se sabía muy bien en qué piso estaba, si en el tercero o en el cuarto, tal vez en el tercero y medio.

540. La [[casa]] se componía de dos habitaciones pequeñas, separadas por un tabique de yeso, y un baño, también minúsculo, de construcción reciente.

541. En la habitación que servía de comedor y cocina estaba la única ventana de la [[casa]], que daba a un canal que desembocaba en el Rio della Sensa.

542. El color de la [[casa]] era de un malva oscuro que, ya en la segunda habitación, en donde estaba la cama y la ropa de Archiboldi, se transmutaba en negro, un negro de provincias, pensó la baronesa.

543. Durante muchos años la [[casa]] de Archiboldi, sus únicas posesiones, fueron su maleta, que contenía ropa y quinientas hojas en blanco y los dos o tres libros que estuviera leyendo en ese momento, y la máquina de escribir que le regalara Bubis.

544. -Tal vez porque sabía que iba a morir y quería hacerlo en su [[casa]]  
-dijo Popescu.

545. Conoció, eso sí, a un prestigioso escritor francés, un escritor más viejo que él, cuyos ensayos literarios le habían granjeado fama y reconocimiento, que le habló de una [[casa]] en donde se refugiaban todos los escritores desaparecidos de Europa.

546. Este escritor francés también era un escritor que había desaparecido, así que sabía de lo que hablaba, por lo que Archimboldi aceptó visitar la [[casa]].

547. La [[casa]] donde vivían los escritores desaparecidos estaba rodeada por un inmenso jardín lleno de árboles y flores, con una piscina flanqueada por mesas de hierro pintadas de blanco y parasoles y tumbonas.

548. Después de comer el ensayista se llevó a Archimboldi a la recepción para formalizar su estancia en la [[casa]], pero como no había nadie que los atendiera se fueron a la sala de la televisión, donde varios escritores desaparecidos dormitaban delante de un locutor que hablaba de moda y de líos sentimentales entre gente famosa del cine y de la televisión francesa, de muchos de los cuales Archimboldi era la 519 Roberto Bolaño 2666 primera vez que oía hablar.

549. Como no tenía sueño todavía (Archimboldi dormía poco aunque a veces podía dormir dieciséis horas seguidas), se fue a pasear por las diversas dependencias de la [[casa]].

550. El tipo de las pesas parecía un empleado de la [[casa]] y el viejo en pijama tenía pinta de novelista justamente olvidado, más que desaparecido, el típico novelista francés malo y con mala suerte, probablemente nacido a deshora.

551. Al salir de la [[casa]] por la puerta trasera, sentadas juntas en un sofá-mecedora en un extremo de un porche iluminado, encontró a dos viejitas.

552. -¿Es su primera noche en nuestra [[casa]]?

553. Cuando se despidió de ellas se internó en el jardín, alejándose cada vez más de la [[casa]], que seguía parcialmente iluminada como si aún se esperara la llegada de otro visitante.

554. [[Casa]] de reposo-Centro neurológico.

555. Al cabo de un rato volvió a la [[casa]] y subió las escaleras hasta su habitación, donde recogió su maleta y su máquina de escribir.

556. Todo estaba claro desde la época en que ella acudía a la [[casa]] solariega de su familia, levantando una nube de polvo por el camino de tierra, en compañía de sus amigos, la juventud dorada berlinesa, ignorante y soberbia, a la que Archiboldi veía desde lejos, desde una de las ventanas de la casa, cuando descendían de sus coches riendo.

557. Todo estaba claro desde la época en que ella acudía a la casa solariega de su familia, levantando una nube de polvo por el camino de tierra, en compañía de sus amigos, la juventud dorada berlinesa, ignorante y soberbia, a la que Archiboldi veía desde lejos, desde una de las ventanas de la [[casa]], cuando descendían de sus coches riendo.

558. Cuando Archiboldi se fue a la guerra Lotte tenía nueve años y lo que más deseaba era que le dieran permiso y volviera a [[casa]] con el pecho lleno de medallas.

559. Pies grandes calzados con las botas más grandes de la Wehrmacht, tan grandes que se las habían tenido que hacer especialmente para él, hollando el campo, sin fijarse en las charcas ni en las ortigas, en línea recta hacia la [[casa]] en donde sus padres y ella dormían.

560. Y siempre estaba atenta a oír sus pisadas, las pisadas de un gigante que un día se acercaría a la aldea, se acercaría a la [[casa]], se acercaría al huerto donde estaría ella esperándolo y le diría que la guerra había terminado y que volvía a casa para siempre y que a partir de ese momento todo iba a cambiar.

561. Y siempre estaba atenta a oír sus pisadas, las pisadas de un gigante que un día se acercaría a la aldea, se acercaría a la casa, se acercaría al huerto donde estaría ella esperándolo y le diría que la guerra había terminado y que volvía a [[casa]] para siempre y que a partir de ese momento todo iba a cambiar.

562. Después marcharon a Paderborn, donde vivía un hermano de la tuerta, pero cuando llegaron la [[casa]] estaba ocupada por refugiados y ellos se instalaron allí.

563. Los refugiados se marcharon y la tuerta se quedó con la [[casa]] de su hermano.

564. Lotte empezó a salir de [[casa]].

565. Cuando su madre se casó las dos se fueron a vivir a [[casa]] del mecánico.

566. En esos días Lotte conoció a un hombre que trabajaba en una empresa de fabricación de tubos que se acababa de instalar en la ciudad y empezó a salir con este hombre, que era ingeniero y se llamaba Heinrich y que vivía en una pensión del centro, pues su verdadera [[casa]] estaba en Duisburg, que era donde estaba la planta principal de la fábrica.

567. Esta vez Werner no le habló de matrimonio ni de amor sino que se limitó a invitarla a un café y luego a llevarla a su [[casa]].

568. Vivir con Werner, incluso en una [[casa]] de una sola habitación, era fácil, pues todo lo que hacía su marido lo hacía para complacerla.

569. Durante la semana, y pese a que trabajaba duro, Werner se las arreglaba para ayudarla en todas las cosas de la [[casa]].

570. Los dos se trasladaron a la [[casa]] del mecánico, que era grande, pero que estaba justo encima del taller, difuminando así la frontera entre trabajo y casa, lo que producía en Werner el efecto de que siempre estaba trabajando.

571. Los dos se trasladaron a la casa del mecánico, que era grande, pero que estaba justo encima del taller, difuminando así la frontera entre trabajo y [[casa]], lo que producía en Werner el efecto de que siempre estaba trabajando.

572. De vuelta a [[casa]] Lotte quiso pasar por Colonia y buscaron la única dirección que ella tenía de su hermano.

573. Durante la mitad del camino de vuelta a [[casa]] Lotte permaneció en silencio, como enfurruñada, pero luego pararon a comer en un restaurante de carretera y se pusieron a hablar de las ciudades que habían conocido y el ánimo le mejoró notablemente.

574. Una sola vez llegó con un ojo amoratado a [[casa]].

575. Klaus estuvo internado en un correccional durante cuatro meses y luego volvió a [[casa]] de sus padres.

576. Cuando regresó a [[casa]] 529 Roberto Bolaño 2666 comenzó a trabajar en el taller mecánico de su padre y durante un tiempo estuvo sin meterse en problemas.

577. A partir de entonces no volvieron a conocer a ninguna otra novia de Klaus y llegaron a la conclusión de que no las tenía o bien evitaba, por motivos que ellos ignoraban, llevarlas a la [[casa]].

578. chó de Paderborn Lotte se puso a llorar: su hijo era muy alto y no parecía un hombre débil, pero ella igual se puso a llorar porque presentía que no iba a ser feliz en el nuevo continente, en donde los hombres no eran tan altos ni tenían el pelo tan rubio, pero eran astutos y más bien de mala índole, lo peor de cada [[casa]], gente en la que no se podía confiar.

579. A veces Lotte lo imaginaba casado con una americana, viviendo en una soleada [[casa]] americana, y llevando una vida similar a las vidas que uno podía contemplar en las películas americanas que pasaban por la televisión.

580. Veía entonces una [[casa]], una casa americana pero que ella no identificaba como casa americana.

581. Veía entonces una casa, una [[casa]] americana pero que ella no identificaba como casa americana.

582. Veía entonces una casa, una casa americana pero que ella no identificaba como [[casa]] americana.

583. Al acercarse a la [[casa]] sentía un olor penetrante que al principio le desagradaba, pero luego pensaba: la mujer de Klaus debe de estar cocinando una comida india.

584. Con el tiempo, esta pesadilla, la pesadilla de la [[casa]] de Klaus, como la llamaba, se convirtió en una pesadilla recurrente.

585. -¿La pesadilla de la [[casa]] de Klaus?

586. Visitaron Nueva York y luego estuvieron en Macon, Georgia, y descubrieron con pesadumbre que la [[casa]] donde había vivido Klaus era un piso en un viejo edificio junto al gueto negro.

587. La conmoción que sufrió Lotte fue tan grande que tuvo que dejar su despacho, subir a su [[casa]] y meterse en la cama, aunque por supuesto fue incapaz de dormir.

588. Por la noche llamó a Ingrid a su [[casa]] y le preguntó si le apetecía acompañarla a México.

589. Con Ingrid fue a ver por fuera la [[casa]] donde Klaus había vivido en Santa Teresa, como quien visita un monumento, y le pareció aceptable, una casa de estilo californiano, agradable de ver.

590. Con Ingrid fue a ver por fuera la casa donde Klaus había vivido en Santa Teresa, como quien visita un monumento, y le pareció aceptable, una [[casa]] de estilo californiano, agradable de ver.

591. Una tarde Ingrid apareció por su [[casa]] con un regalo: un diccionario alemán-español que Lotte le agradeció efusivamente aunque en el fondo estaba segura de que se trataba de un obsequio absolutamente inútil.

592. Los negocios en Paderborn no iban bien y estaba pensando seriamente en vender el taller y el edificio, incluida su propia [[casa]].

593. Cuando no hablaban por teléfono se comunicaban mediante e-mails e incluso se hizo instalar un fax en su [[casa]] para recibir los documentos nuevos que fueran apareciendo en torno al caso de las mujeres asesinadas.

594. Mientras los pasajeros dormían Lotte empezó a leer por segunda vez la novela, saltándose las partes que no hablaban de su familia o de su [[casa]] o de sus vecinos o de su patio, y al final no le cupo ninguna duda de que el autor, ese tal Benno von Archimboldi, era su hermano, aunque también cabía la posibilidad de que el autor hubiera hablado con su hermano, posibilidad que Lotte rechazó en el acto porque a su juicio había cosas en el libro que su hermano jamás le habría contado a nadie, sin parar mientes en

595. Y luego: -Usted era una niña muy rubia y muy pálida y a veces su madre la llevaba cuando iba a trabajar a la [[casa]].

596. Lotte pensó: ¿a qué [[casa]] se refiere?

597. Pero luego pensó en la única [[casa]] adonde iban a trabajar algunas personas de la aldea, la casa solariega del barón Von Zumpe, y entonces recordó



la casa y los días en que iba con su madre y la ayudaba a quitar el polvo, a barrer, a bruñir los candelabros, a encerar el piso.

598. Pero luego pensó en la única casa adonde iban a trabajar algunas personas de la aldea, la [[casa]] solariega del barón Von Zumpe, y entonces recordó la casa y los días en que iba con su madre y la ayudaba a quitar el polvo, a barrer, a bruñir los candelabros, a encerar el piso.

599. Pero luego pensó en la única casa adonde iban a trabajar algunas personas de la aldea, la casa solariega del barón Von Zumpe, y entonces recordó la [[casa]] y los días en que iba con su madre y la ayudaba a quitar el polvo, a barrer, a bruñir los candelabros, a encerar el piso.

600. 540 Roberto Bolaño 2666 -Nunca lo he sido -dijo Archimboldi mientras daba una vuelta por la sala y el comedor de la [[casa]] de Lotte y se detenía junto a una repisa en donde se alineaban más de una docena de libros suyos.

## **ANEXO II**

If I close my eyes my self is multiplied into many selves, which in turn combine and regenerate forming other selves, like a kaleidoscope. My self is therefore the combination of the combinations that the self I am living extends with all combinations of combinations, which in turn gives the combination that I am living and it does and creates the need for my existence. In this respect, sleep and wake are a same existential wakefulness that literature shows. When I deepen my voice, I am already literature because I express the sleep of wakefulness and the wakefulness of sleep. If I write to deepen, I express you and we express ourselves. In my view, the majestic I used along the pages of this dissertation is therefore not imposed as a plurality or status to be upheld but instead it is a token of an intimate and intellectual plurality located in such a status of understanding. When Bolaño writes, he expresses himself and he expresses us. When I write, I express him, I express you, the reader, and in my writing we express each other, because in my sleep, or dream, there is Bolaño, there is you and there is me, majestically monadologically melting into us. When I close my eyes, if I shed light in my inner darkness, I am the universe: it is us in my combination of combinations. My dissertation shows monadologically our metaphysical Bolaño and his profound impact on western tradition.

In the 2006-07 academic year I began my research during an Erasmus scholarship at the University degli Studi in Torino. My allocated tutor was philosopher Gianni Vattimo but it was Professor Angelo Morino who put me in the Bolaño trail. It is in 2015-16 when I end this intellectual and professional, personal

and emotional adventure, which opens the infinity of adventures, projects or journeys, which are all the adventures that we live in each an every instant that forms or defines our existence. Over these ten years, I have worked and built on a research paper on Bolaño presented before a panel at the University of Murcia in 2007. Between Torino and Murcia I spent one year in Belfast, during which I attended a course on translation by Professor David Johnston, then 3 years in Baku, working as an AECID university professor–assistant at the Azerbaijan University of Languages. Again in Murcia, I have devoted 3 years of intense specific work to my research on Bolaño’s novel *2666*, whose final result is the thesis that is in your hands.

The title refers to the thesis that we are putting forward: that Bolaño is metaphysical and that to actually reach him, he should be read metaphysically. This argument also refers to a second interpretation necessary, essential to the first, following the idea of Prof. Ángel Montes that there is a thesis of the thesis<sup>400</sup>. In this respect, based on our analysis, this is the view that we must reiterate, i.e.: that literature is metaphysical. Therefore, if literature is metaphysical it is because Bolaño is metaphysical, not inversely, as Roberto Bolaño is above all a writer, but as a writer, and this is the reason, an underlying reason, of this dissertation, Bolaño is above all a poet. Poetry is the actual frontier that combines everything and that paves our way to everything. Bolaño does justice to God from the border because, if not, God would not be justified, in the sense that there would be no justice for God. Thus, the important element is not God but the crimes of Santa Teresa (Ciudad Juárez in the novel *2666*). Finally, mysticism and materialism belong reciprocally, hence the mystique of evil and material salvation, that form the border entity from which Bolaño creates his characters. There we see for example the absolute evil and

---

<sup>400</sup> This and many more issues in this regard arise in his book, along with Alberto Montes Martínez, *Guía para proyectos de investigación en Ciencias Sociales*.

Kierkegaard's Knight of Faith. Bolaño's work is a border theodicy when we read it – and we have to read it this way– as the work of a metaphysical Bolaño.

The fact of analysing and interpreting appropriately Bolaño's novel *2666* leads us to formulate and defend the view that Bolaño is metaphysical. Otherwise, what we do is to obscure Bolaño by a superficial reading of his work, and in this case we cannot understand his true contribution to Western culture. To this end, we arrived at a metaphysical Bolaño by reading a number of authors. From this metaphysical ethico-emotional stance Bolaño will formulate all his literary work and form his poetry. Bolaño is not only part of a metaphysical tradition, but he also transforms it. Throughout our thesis we will discuss and develop this transformation. Once Bolaño's metaphysics is explained and located, we will review Bolaño's work in order to verify the metaphysics present in his literature, from his first texts to his posthumous publications. At this point there will be a thoughtful aside with the work of 17<sup>th</sup> Century English poet John Milton, since the issue on which we deepen to ascertain a metaphysical Bolaño is evil. From a reading of Bolaño we revisit Milton, and more specifically, his epic poem *Paradise Lost*, and then to read *2666* again. The depth and wealth of Bolaño's work forces us towards this digression, that we classify as Comparative Literature, required to access a cultural and symbolic dimension in an interpretation covering successfully analysing and interpreting *2666* as text and legacy. This interpretation strongly justifies metaphysics in Bolaño or a metaphysical Bolaño. If Bolaño is metaphysical, and this would be our conclusion, it is because literature is metaphysical. Metaphysical literature as such does not exist as pretended by the critics when labelling for example the work of the likes of Argentine writer Ernesto Sabato.

Right from the first critical studies on Bolaño's work published during the lifetime of the author, the point of view that has been widely used to address his texts has been the political and social aspect, studying Bolaño in a rather historical and themed way. In the 'state of play' we shall dialogue with the specialised Bolaño

critics in order to offer the interested reader an overview and a provisional classification of what has been written up to now on our author. To this end, we have a detailed critical corpus in the bibliography, which will build on in each chapter to assess and record the various inputs. During the eighties and nineties there are already references in critical reviews or articles on other issues to the work of Bolaño; however it is at the end of the 1990s when a targeted and scholarly criticism arises with the work of Celina Manzoni that starts to be collected in books or monographic journals on the Chilean author.

Only tentatively has a metaphysical aspect in Bolaño been mentioned, but to date none of the articles and thesis published has come to look into this point, capital both in Bolaño and in literature. Bolaño was an excellent reader, among many other authors, of Borges and Pascal. With these two names alone our argument becomes fully supported. Bolaño is in this sense that we propose the author who welcomed the 21<sup>st</sup> century. To actually tackle ourselves in this new century, we need to read Bolaño metaphysically. If man is not to be a wolf to other men at this time led by technology, we need to be able to grasp the work of Roberto Bolaño existentially and therefore existentially understand the times in which we live. Metaphysics opens the door for us to that fundamental importance as early 21<sup>st</sup> century readers. In this respect, forgetting Bolaño or not actually reaching him sadly means forgetting ourselves or not really reaching ourselves. Humanities should restore epistemologically, existentially, culturally, and spiritually whatever does not allow us to match our metropolitan and technological development.

The objectives of our research are to verify the following: that Bolaño is metaphysical; that literature is metaphysical; that our theodicy is in reality a *mundicity*; that in the same way that there is a mystic, there is a *mystic of evil*; that we are *frontier beings*; that our acts are *monadologic*; that our states are *heterotopic*, no longer only dystopian or utopian; and that poets and poetry comes from out in the open,

unsheltered, as we are the metaphysical open skies, specifically *unsheltered metaphysic*, and never from the polis.

Phenomenologically, Bolaño addresses his major themes, which are evil and the frontier. Analysing his work through metaphysics, the above objectives materialise. Is metaphysics necessary for literary criticism? Is there a need for metaphysics in literature? Why a metaphysical literature? Why is Bolaño metaphysic and how this view enriches his work from the point of view of writing and reading? What does Bolaño's literature contribute? Why *2666*? What is *2666*? What sense does it make that Bolaño was working until the last of his days on this novel? What was literature for Bolaño? Could one pool such seemingly diverse names as Plotinus, Leibniz, Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein, Dostoyevski, Macedonio Fernández, Borges and Cortázar?

The way in which we demonstrate that Bolaño is metaphysical is based on an interpretation of evil. In his work this topic is not only of paramount importance but it is also the phenomenon that captures and substantiates all his work. Hence the need for the reader and the critic to penetrate with Bolaño into evil and to perceive it phenomenologically. This leads us through the existential literary-artistic journey to which Bolaño gave his life. The criticism in this case is requested to transcend the critical to, by criticising, reach all types of reader, with the sole purpose that all types of reader, we all are, may reach Bolaño as Bolaño requires. Our commitment is to arrive at Bolaño metaphysically to absorb and enjoy everything Bolaño wanted to tell us, in all its variety. The wealth of nuances is infinite, since all his work, or even only *2666*, gives us the combination of combinations that shows us our combination, if read in the world as world. His work is thus a kaleidoscope of all forms, but it is also a mirror, the existential mirror in which we do not like, or deeply, intimately avoid, to look at ourselves. In Bolaño phenomenology and literature come together. Metaphysical Bolaño takes care of this.

The prevailing style that gives meaning to our thesis is necessarily an essay style, to merge in our writing, reading and argumentation everything from literature, poetry, which is metaphysics, phenomenology and ultimately science. In this way we intend to reach the absolute infinity from the finite side, i.e.: to verify and demonstrate poetry scientifically. Although the form that prevails in and across all its coherence is the essay form, our thesis is fundamentally and absolutely scientific. The digressions, so attractive to Bolaño, that we propose, Milton and, especially, Carpentier as an introduction to *2666*, are relevant to show –in their diversions– horizontal core hubs that scientifically substantiate our thesis. The digression, the diversion and the essay prove themselves appropriate to substantiate the indemonstrable, where the aim is to scientifically demonstrate the metaphysical Bolaño. Metaphysics is therefore a fascinating adventure in its infinite continuum, vital and existential in its finite nature. The author that leads us into our ecstatic journey is Kierkegaard. Without Kierkegaard we are intrascendent. Bolaño is kierkegaardian. If we are not kierkegaardian we cease to be world to become our world, as is the case with metaphysical magnificence in Heidegger and Hegel. Thankfully, we have Borges, Wittgenstein, Nietzsche, Leibniz, Cervantes, Plotinus and Socrates. Absolute evil is our possessive: the world in which we shut ourselves in and not a world in its opening. The evil of our world is not to read Kierkegaard, and in the existential sense we refer to, the evil of the world today is not reading a metaphysical Bolaño. Without this reading, which is in itself a rereading, because Bolaño has to be reread, *2666* and the other titles remain stored randomly as an accumulation of experiences, or worse, as an enigma unresolved or to be resolved. The world meanwhile continues its way without rebelling and we continue ours without revealing ourselves.

Bibliography, because of everything that we have been saying, is a further chapter in the thesis and a text proposed to be read with attention, since as the corpus selected and covered in its broadness, diversity and extension demonstrates scientifically the profile and the intention of the author as a writer and especially as

a poet, his work automatically shown as metaphysical, and therefore must be assessed, read, understood and observed from metaphysics. The writer is a poet, and in that poetry, as any reader would, are also placed the critic, the linguist, the philosopher, the playwright, the sociologist, the poet, the psychiatrist, the writer, the film-maker, the artist, the theologian... each one of them with the specific features and needs of their enterprise and trade, but all bound closely by the same poetry. The bibliography for this thesis demonstrates this poetry. To cover the work of Bolaño, the interested reader will find it subdivided from the specific to our author to the more general. In both parts a paragraph with various relevant and electronic materials taken from the Internet is added. The specific bibliography covers the editions of Bolaño that we have used, as well as the criticism that has concentrated on him and the various facets of his literary work with the required care and dedication. From the pioneering work in this area by Manzoni and Espinosa, to the monographs of Fernando Moreno and Ríos Baeza, the patience and passion of Ignacio González, Daniuska Echevarría, Chiara Bolognese, Alexis Candia, Chris Andrews and many others, all show together a thorough and despairing, difficult work on an author that gives no truce. Bolaño's critics have offered movements generating in relatively few years different stages, constantly opening routes in these stages and creating, ultimately, with new proposals, a new critique of Bolaño. It is in this renewed rereading, relaunching, recognising oneself, regenerating and reinventing intellectual movement that Bolaño is to be found, not in our work. The critics who we have mentioned are brave courageous for having chosen for reading and research an author that is outside any convention, and this is, dizzy as we say, Bolaño. The general biography seeks to show part of that dizziness.

There are three lines along which we can consider and assess Bolaño with the purpose, intention and opportunity of reading him and thinking of him –glance on him– as a metaphysic. The first one is by approaching his person, life and work, as a poet. In this case, already his vision is metaphysical, making Bolaño, poetically presented in his writing as a poet, to be a mystic and a visionary, nothing else is the



poet, or each of us, seen through poetry, which is our poetry, and is the world's poetry. A second line is certainly Borges. Assimilated by Bolaño intellectually and emotionally, our universal author of "El Aleph", places him with his point of view and will of power in such a metaphysical concept of the world that in Borges is represented by the library; this is the case also in Bolaño, but for him it is going out in the open, unsheltered. With Bolaño we are the sign towards the outside of the sign, not the sign itself nor the essence of the sign. Finally, a third essential line that introduces us into a metaphysical Bolaño is an undisputed taste for the idealistic tradition, where we include the classical world, his essentially romantic germanophilia, his damnedism of French extraction and his socratic and cervantine irony that follows, intensifies and clashes with a materialistic tradition, and then turns. Therefore, we will here escort Bolaño around our upside down world, to see that it is the other way round, to look at it and so to be as such, to be as a world, and no longer as *our* world. In this metaphysical sense, the reading through Bolaño's eyes a materic and borderly Plotinus will provide us with another metaphysical vision of the world and our being as a world transcending as a sign evoked and expressed as poetry, to be finally in both forms a frontier, revealing itself in this way as a frontier being.

The thesis is divided into eight parts. After this introduction, the second part will be an appraisal of Roberto Bolaño's specialised critics. In part 7 we shall include the conclusions of our research. In part 3 and some of part 4, we will describe the theoretical framework which covers the work of metaphysical Bolaño. The metaphysical theory deriving from our approach is demonstrated following the path of his work, from point 4.3, with the infrarrealist manifest (4.3.1), his first poems and his close link with Papeasquiario (4.3.2), the poems of maturity (4.3.3), all his narrative (4.3.4) in the 1980s (4.3.4.1) and in the 1990s (4.3.4.2) to reach the last titles published posthumously (4.3.4.3), also performing an analysis of the novel *Los detectives salvajes*, in point 4.4, to result in 2666 in part 6 of the thesis. From point 4.3.1 to point 6.6 we have therefore the practical part of the thesis. Part 8 and last is

the bibliography we have already mentioned. All part 5, and point 6 of the sixth part are the digressions described above. Part 5 of the thesis is devoted to John Milton's *Paradise Lost*; the beginning of Part 6, to Alejo Carpentier's *El arpa y la sombra*. We take into account the work of both authors, which is submitted as a proposal of comparative literature, with Milton to deepen in evil; with Carpentier to further violence. At the end, we attach as Appendix the document used as a basis for the lexical analysis and statistics described in point 6.2.

Let's turn then to examine the state of play.