



# Universidad Austral de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades  
Escuela de Lenguaje y Comunicación

*HACIA UNA POÉTICA DEL EXILIO:  
LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO*

Tesis para optar al Título de Profesor  
de Lenguaje y Comunicación y al  
grado de Licenciado en Educación.

Profesora Patrocinante:  
Dra. Ana Traverso.  
Instituto de Lingüística y Literatura.

JULIO SEBASTIÁN FIGUEROA COFRÉ

VALDIVIA – CHILE

2006

## ÍNDICE

0. Presentación.....	2
1. La comunicación del exilio.....	9
2. Violencia, dominación y exilio en <i>Estrella Distante</i> .....	19
3. Exilio interior y subjetividad post-estatal: una nueva historia de gauchos....	30
4. <i>Los detectives salvajes</i> : por una retórica del exilio.....	38
5. Inconclusiones del exilio: marginalidad y razón cínica.....	56
6. Bibliografía.....	65

## 0. PRESENTACIÓN

He venido a escribir esta presentación luego de haber redactado los cuatro capítulos que siguen a ésta y que conforman mi investigación sobre la narrativa de Roberto Bolaño. En esta investigación, me preocupé, en principio, de modelar el mundo textual de la literatura de Roberto Bolaño, para luego, una vez logrados estos argumentos, entregar prioridad a construir argumentos, materiales, para una concepción de la subjetividad y el mundo de la cultura tal como puede leerse desde la producción narrativa de este escritor que nació en Chile, maduró literariamente en México y terminó por escribir en España.

La respuesta lectora casi inmediata que se produjo en mí al momento de tratar con los cuentos de Bolaño y, luego, con su novela *Los detectives salvajes*, estuvo relacionada con dos cuestiones principales: el exilio, o inicialmente lo que entendí como el desarraigo, y el tipo de sujeto implicado en esa experiencia. Estos dos motivos culturales que observaba en aquellos textos me llevaron a escribir una pequeña nota titulada “*Estar sin hogar: exilio, ajenidad y escritura en Llamadas telefónicas de Roberto Bolaño*” (Figueroa, 2006) en los que propuse revisar el concepto de exilio del punto de vista cultural y político, para luego tomarlo como unidad de lectura de la experiencia exílica cuyas marcas eran visibles en los personajes y, sobre todo, en los narradores de los textos mencionados.

Recuperando algunos aspectos de los problemas de enunciación que se presentan en relación a la contextualización de un discurso sobre el exilio, es decir, la cuestión de sus organizadores semánticos de lugar, los problemas de coherencia espacial de las experiencias narradas, me propuse llevar a cabo una investigación que pudiera comprender y resolver esas cuestiones con análisis del discurso que incluyera lectura retórica. Algo de eso queda en la quinta parte de esta tesis, titulado “*Los detectives salvajes: retórica del exilio*”. Pero no podía llegar a resolver esos problemas sin antes tratar directamente con aquello que me frustraba de mis primeras lecturas sobre el exilio como fenómeno cultural y político. Asentada la necesidad de una múltiple fenomenología en la comprensión del cuerpo textual producido por Bolaño, y asumido de sumar problemas y motivos hermenéuticos, di principio a la investigación que presento en estos instantes.

Establezco algunas discrepancias con aquellas lecturas que pretendieran desarrollar modelos estéticos unitarios para la interpretación de la obra de Bolaño, en los que estaba excluido como compleja por sí misma la relación entre literatura y exilio; o, por otro lado, con aquellas lecturas

que vieran el exilio como una coyuntura histórica desde la cual se analizara la experiencia subjetiva del antes y el después, el aquí y el allá, del *destierro*, manteniendo esa situación dicotómica para plantear el problema de la biografía política, literaria e íntima del escritor en el exilio.

Respecto de esto último, lo veo muy palpablemente en el artículo de alguien cuyo conocimiento de la teoría poscolonial le permite hablar ampliamente de la relación nación-sujeto-exilio, como es el caso de Grínor Rojo en su “Bolaño y Chile” (2004: 201-211). Para este investigador, el autor de *Los detectives salvajes* hacía de su literatura un ajuste de cuentas con dos situaciones problemáticas: con la literatura moderna latinoamericana, “entendida ésta como una literatura que tendría su origen en los movimientos de vanguardia (con un deslinde estético-historiográfico que no es infrecuente pero erróneo a mi juicio (...)) y del individuo Bolaño con un determinado segmento epocal, llamémoslo el segmento revolucionario en la historia contemporánea de la región, el que, habiéndose iniciado presumiblemente con el estallido de la Revolución Cubana en 1959, se iría al diablo en Chile en 1973” (202). Tras revisar las condiciones de tal encasillamiento, u objeto de lectura y ajuste de cuentas, comprobable en textos como *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas* y *Amuleto*, el investigador G. Rojo reconoce que, a fuerza de leer históricamente a Bolaño, éste queda un tanto desplazado a la cuestión puramente subjetiva del margen, de modo que en relación a la historia política de la revolución y su fracaso, Bolaño estaba “equivocado en su comprensión de la historia, la literaria y la general, esto desde el punto de vista disciplinario, y la chilena, la latinoamericana y la del mundo, en términos del despliegue de la historia general sobre la geografía del orbe” (209).

Las condiciones de la catástrofe y lo que G. Rojo llama la fragilidad de los seres humanos en el desarrollo inseguro del pulso histórico, son cuestiones esenciales en la ideología narrativa de Bolaño; asimismo, su relación con el margen y la moral cínica. Pero no creo que la subjetividad que se expresa en la narrativa en cuestión se realice en torno a puros datos biográficos; más bien, a lo largo de esta investigación, eludo interpretar cuestiones literarias a partir de razonamientos pretextuales. A este decir, me refiero precisamente a lo que Lotman llama “premisa natural del acto informacional (que) consiste en que los conceptos de textos y del que crea ese texto están separados” (1998: 213). Es decir, datos como la detención de Bolaño en 1973, su exilio en México y en España, los avatares de su vida personal y económica, en fin, antecedentes recuperados de modo algunas veces desagradable luego de su muerte en 2003, no nos interesarán aquí sino de

manera circunstancial, en la medida que ellos puedan confrontar o afinar la interpretación. Y no obedezco tal premisa por un prurito de cientismo textual: sino porque violar esa premisa informacional –o semiótica, más bien- significa guiar la interpretación del destinatario y oficializar sus conclusiones antes de que éstas sean expuestas. Lo pre-textual organiza la interpretación y le impide ser un proceso realmente libre: acontecimientos verificables que la aseguran a la vez que la restringen (cfr. Eco, 1995).

Asimismo, y he aquí lo importante, esto trae como fruto el que podamos desarrollar una interpretación mucho más abierta del discurso literario del escritor chileno. En ese mismo sentido, se nos permite señalar que no hay tal equivocación en la lectura de la historia que hace Bolaño, ni disciplinaria ni políticamente, ni menos que hay un sujeto trabado entre el antes y el después de los eventos revolucionarios de Latinoamérica, sino que es posible concluir que la subjetividad narrada se abre a cuestiones de lucha con la misma ferocidad que la revolucionaria, pero descreyendo de ella, y situándose ahora más bien en la crítica cultural del poder y su pedagogía. Por ello hay un desplazamiento hacia el margen, pues es una cuestión no de revolución, sino de apertura hacia la diferencia constante de lo reprimido y violentado; y con ello las luchas revolucionarias no son sino otra forma de dominación y de violencia simbólica o física, de la que nos dan cuenta algunas de sus víctimas: homosexuales y mujeres, niños y poetas. No hay un sujeto narrativo trabado, sino ante todo lúcido y crítico frente a la dominación y el ejercicio del poder; incluso el que ejerce el discurso académico de la crítica, tal y como lo demuestra el propio artículo de Rojo.

Junto con ello, la cuestión del exilio viene a ser, para mi investigación sobre la subjetividad narrativa de Bolaño, fundamental a la hora de formular mi pregunta de investigación: ¿Qué significa el exilio en la experiencia narrativa del sujeto que hace Bolaño en sus obras? Pienso que el desplazamiento, el desarraigo, el destierro y la condición escéptica del *jetlag*, son aspectos protagónicos de lo que pudiera ser el fenómeno de sentido de la escritura mencionada, toda vez que posibilitan leer también leer la historia política de la cultura latinoamericana y mundial. De modo tal que no remito el exilio a una cuestión coyuntural ni tampoco lo reduzco al síntoma de desterritorialización que caracterizará a Bolaño en su uso de los géneros y la estructura narrativa. Propongo que el exilio nos conduce hacia una nueva condición de la subjetividad, fundada en la desobediencia civil de la pedagogía nacional, en una apuesta por el margen y una nueva estética del discurso literario. Estas condiciones las describo de modo político, discursivo y moral en la argumentación de mi trabajo.

Del punto de vista político, basándome en *Estrella distante* (1999) y en algunos cuentos de *Llamadas telefónicas* (1997) y *Putas asesinas* (2001), discuto las condiciones de la estética y ética del mal que practica Carlos Wieder, en su asociación con la política chilena y las políticas del sujeto en el juego de la dominación. Tras recuperar ampliamente la noción de violencia, observo al exilio y la conducta que se desprende de una ética del margen como alternativas a la iteratividad de la violencia histórica y al problema de una subjetivación traumada.

A partir de las conclusiones a las que arribo en esa primera postura interpretativa, hago efectiva la relación de la marginalidad y el exilio interior con una nueva forma de subjetivación post-estatal, cuya condición es el agotamiento subjetivo del Estado y la necesidad de construir nuevas formas de convivencia. La narración de Bolaño “El gaucho insufrible” (2003) nos sirve precisamente para explorar esas condiciones de la subjetividad en el agotamiento del Estado argentino, cuando incurre en desfalco a la poblacional nacional víctima de sus propias políticas neoliberales (Lewkowicz, 2002).

Todo esto se discute con mayor profundidad en *Los detectives salvajes* (2000) pero ahora del punto de vista de las estrategias discursivas de la novela, la narrativa de la indiferencia y la ironía del fracaso que constituyen una retórica del exilio. Todo esto, explicado aquí de modo somero, me lleva a conclusiones morales sobre el cinismo y la ética del exilio y la marginalidad, tal y como pueden verse en las novelas y cuentos escogidos de Bolaño.

La elección de los textos obedece a razones de economía hermenéutica, puesto que, no siendo necesario reducir a la categoría de isotopía la narración del exilio y la apuesta por el margen, tampoco viene a ser prudente ni importante registrar en cada texto de su producción los elementos que ponemos en discusión y análisis. Me baso en lo que puedo llamar la producción central de la extensa obra narrativa de Bolaño, sus textos *Nocturno de Chile* (2001), *Los detectives salvajes*, *Estrella distante* y los volúmenes de cuentos *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, quizá los más leídos de su repertorio, ya que ampliamente divulgados por Anagrama y los premios que recibieron. Excluyo, por las razones argüidas, pero no sin pesar, su producción temprana, *Una novelita lumpen* (2002), *Amberes* (2002) y *La Pista de hielo* (1993), entre otros, ni su producción póstuma, *2666* (2004), cuya sola figuración del tiempo me habría bastado para confirmar lo que llamo la apertura subjetiva de la historia en la experiencia narrativa de Bolaño. En ese sentido, muchas de las líneas de investigación podrían haberse aplicado en esos textos; en todos ellos se reflexiona sobre la condición desarraigada del escritor, definiéndose enseguida una estética de lo

marginal y una preferencia por la literatura de masas (ciencia ficción, novela policial, pornografía, etc.) como en el caso del prólogo de *Amberes*, donde el narrador señala estar a una distancia equivalente de todos los países del mundo (2002: 4). Pero no hay, como tal, una reflexión más acaba sobre la subjetividad y el exilio, es decir, sobre lo que significa en la experiencia tanto el exilio mismo como las razones que lo motivaron. Quizá *Amuleto* (1999) pueda contener esos elementos, pero su gran preocupación es describir los años de formación de Arturo Belano, algo que se plantea necesariamente desde el exilio, puesto que este personaje aparece siempre como chileno exiliado por la dictadura de Pinochet; sin embargo, no profundiza sobre ese aspecto, sino sobre las peripecias de Belano en la vida literaria del México de los años '70. Estos elementos prefiero analizarlos en *Los detectives salvajes*, novela que más ampliamente atiende el exilio y los años de formación de Belano. *La literatura nazi en América* (1996), por su parte, tiene, desde mi punto de vista, tales problemas de interpretación que su sola presencia basta para una investigación aparte, tal como *Los detectives salvajes*, pero con la diferencia que la primera novela es algo más excluible que la segunda, lo suficientemente engorrosa ya.

En relación a la recepción crítica de la narrativa de Bolaño, por las razones argüidas más arribas, no he puesto mayor atención analítica a los estudios de orden biográfico que hacen converger texto literario y vida personal. Aunque no hay intenciones hermenéuticas en estos estudios, este tipo de estudios están legitimados en el marco de una figura de autor que se volvió de culto para los lectores hispanoamericanos, y de desencuentro para los escritores chilenos contemporáneos a él. Destaca, en el orden de estos estudios, la compilación de Celina Manzoni *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia* (2004), que reúne textos de recensión lectora de obras de Bolaño, así como homenajes al momento de su muerte y despedidas literarias aparecidas en revistas y periódicos.

Por otra parte, dos aspectos importantes de la recepción crítica de Bolaño me han servido para construir algunos de los argumentos de mi investigación. En primer lugar, la preocupación por la estética del mal que ha entusiasmado a la investigación sobre el escritor de *Los detectives salvajes*. El artículo de Daniuska González “Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia” (2003: 31-45), es del todo útil, ya que rechaza leer allí una propuesta de ruptura estética, como lo hace en cierta medida Alexis Candia en “Todos los males el

mal. La perversión narrativa de Roberto Bolaño”<sup>1</sup>, para advertir que esa estética es más bien una ética de la representación y un énfasis semántico, que se hace evidente en el discurso y tiene efectos de lectura muy específicos, como la extrañeza y la indiferencia de lo violento. A esta conclusión llega Carlos Labbé en “Cuatro mexicanos velando un cadáver: violencia y silencio en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño” (2003: 91-98); en ese muy interesante artículo, Labbé se pregunta por los efectos de extrañamiento que posee la novela sobre el real visceralismo; y en ello llega al problema de la desaparición del significado discursivo de la novela, algo muy a tono con este trabajo. En efecto, tras estar entramado en lo que él denomina un relato evanescente, es decir, un conjunto de búsquedas y fragmentos, el lector termina por extrañarse de no encontrar, sin embargo, un significado literario a esa evanescencia: “A nivel de historia, del discurso ambiguo que la cuenta, como de la fragmentaria estructura narrativa, la novela se transforma en una búsqueda en abismo. Un infinito significante donde las frases se pierden en la distancia, o el silencio de las páginas. Este lejano espectáculo del relato difuminado, despojado de su sentido usual, vuelve chocante, extraña, salvaje a la novela, y con ello consigue reflejar, en la experiencia de lectura, la violencia que emana de los hechos que cuenta” (94-95).

La intención de Labbé radica en comprobar que, en honor a la inteligencia narrativa de la obra estudiada, hay una morfosemántica por analizar. Sin duda que hay una relación entre el vacío de la búsqueda y el vacío del discurso que la narra; como en *Los detectives salvajes*, pero también como en “Vagabundo en Francia y Bélgica” de *Putas asesinas*, la búsqueda de un alguien es la búsqueda de un fantasma, o sea, una expresión de lo vacío. O se llega a él para convertirlo en fantasma, un gesto tan propio de la memoria fragmentada. También observo esa misma condición entre los testimonios de *Detectives* y la activación de la novela de peripecias, junto con ello un buen número de figuras retóricas morales; lo mismo para el caso de la narración mórbida de lo violento y, en sí misma, esa relación de indiferencia y sutil sarcasmo, válida para *Nocturno de Chile* y para cuentos como *El gaucho insufrible*.

De todas formas, esa manera de leer el discurso de Bolaño no significa para mí el cinismo y la evasión (Labbé, 96), como consecuencia de no encontrar significado final a la novela; sino que, en la inclinación sintagmática del mismo, se produce una subjetivación específica, cuya comunicación viene a ser finalmente efectiva, aunque su construcción no lo sea tan evidentemente.

---

<sup>1</sup> Texto leído en Sochel 2006, 11 de agosto, en mesa monográfica sobre Roberto Bolaño. Documento inédito facilitado por el autor.

De allí que la noción de desplazamiento, a la que he llegado investigando la semántica del exilio, haya sido muy bien recuperada del punto de vista de la construcción narrativa en *Amuleto* y en *Estrella distante*, en los que nuevamente esa inclinación por el relato evanescente, por la circunstancia inútil a la trama, por la desmotivación del narrador, son el disfraz de una profunda desconfianza en el lenguaje de la narración, aunque, también, una forma escéptica de observar la historia y disipar la niebla del sujeto fragmentado. Los sarcasmos y las alusiones, el anecdotario macabro que destaca en esas novelas, reafirma el compromiso irónico de la narración con la historia política del mal. Todo esto, por cierto, supone para mi investigación, un conjunto de argumentos que me permiten definir el discurso del exilio y el sujeto que lo enuncia, toda vez que su condición de enunciación está atravesada por otra de desplazamiento, desarraigo y marginalidad.

En segundo lugar, otro aspecto de relevancia que me ha sido de ayuda es el tratamiento crítico de la construcción narrativa de Bolaño, lo que llamo, más adelante el estudio morfosemántico de sus narraciones (víd. *Los detectives salvajes: por una retórica del exilio*). Por ejemplo, lo señalado por Rodrigo Pinto (1999) en relación a *Los detectives salvajes*: que las dos primeras partes de la novela pueden definirse respectivamente como búsquedas concentrada y dispersa. La primera, por su sesgo autobiográfico y formativo; la segunda, porque la pesquisa de los detectives, a diferencia de la de Cesárea Tinajero, se desenvuelve en decena de países y por largos 20 años. Esta dialéctica de concentración / dispersión puede reproducirse en términos de patria / exilio para la narrativa completa de Bolaño, donde patria refiere a concentración, relato asfixiante y políticamente nefasto, mientras que el exilio se despliega como subversión, libertad y experimentación subjetiva.

En relación a la construcción narrativa, esta vez el punto de vista de los géneros literarios, son relevantes los estudios sobre las cualidades de novela policial y novela negra de los textos del escritor chileno. Sin embargo, como concluyen, por ejemplo, los artículos de Mabel Vargas Vergara (2005) y del propio Grínor Rojo, *Los detectives salvajes* se apropian de los géneros policial y negro para subvertirlo y abismar la escritura detectivesca en finales absurdos y crímenes irresolutos.

Estas y otras perspectivas apoyan los argumentos de esta tesis, aunque ésta, a diferencia de aquellas, no intenta reducir la apertura hermenéutica de la narrativa Bolañiana a modelos narrativos tradicionales, o sistematizar los significados literarios de la obra analizada a partir de la

propia obra analizada (dando la sensación que Bolaño construye un laberinto literario tan misterioso pero a la vez tan predecible a posteriori como el de Borges), sino que fundar esa apertura en la experiencia subjetiva de la narración, lo que implica discutir modelos culturales a partir de sus significados en la construcción del propio sujeto.

Nada de lo señalado sería útil sin antes explorar lo que Paul Ilie (1981) denomina “semántica del exilio”, a saber, la diversidad de significado y de usos que la palabra tiene, fuera de su condición referencial e inclinada hacia la experiencia y la subjetivación. Para los efectos de esta investigación quise explorar la comunicación del exilio: cómo éste aparece en la superficie del discurso generando inestabilidad del espacio de enunciación y problemas de deixis. Ergo, comunicando sin límites definidos la experiencia del desplazamiento entre espacios precarios, a lo largo de una narración que difiere constantemente, como la figura de un caminante antiguo que busca un horizonte demasiado lejano.

## **1. La comunicación del exilio**

Es gracias a la larga historia del concepto de exilio que su semántica es compleja y diversa, y su comunicación sumamente contradictoria. Una de esas contradicciones es que siendo un enunciado colectivo, en la medida que es un problema profundamente familiar y político, vuelve una y otra vez sobre el individuo. No me parece extremo decir que la condición de exilio, la experiencia de desarraigo, ha sido crucial para la construcción del sujeto individual, tanto para su descubrimiento en los inicios de la civilización occidental y oriental –lo que implica que no es un discurso reducible a la tan recargada crítica del occidentalismo- como en el debate más ilustrado de la subjetividad moderna. Esa distinción, un tanto sufriente, entre el individuo desplazado y el mundo que deja atrás –o entre una nación y un mundo mayor que se abandona- permite establecer espacios de precariedad simbólica –la tierra ajena, desconocida- pero discursos de gran conocimiento personal. El sujeto escindido es sólo una manera de comprender este asunto; entre la explosión de sentido que supone el exilio, podemos encontrar un sujeto también abierto o vacío. La experiencia formal del lugar se transforma en un profundo problema de ubicación subjetiva y de experiencia de desplazamiento.

Para reconstruir su historia, podemos afirmar que el exilio está presente, primariamente, en el patrimonio simbólico de las religiones del Libro. La tradición judeocristiana, que se basa en el Libro (Biblia, Corán, Talmud), entiende que la existencia del hombre en la tierra es el exilio de quienes fueron expulsados del paraíso: “Para los pueblos del Libro, tanto judíos como cristianos, el exilio es sin duda la condición normal e inevitable de la humanidad sobre la tierra. Más aún, podría afirmarse que el mito del exilio, bajo diferentes formas, ocupa un lugar central en todas las religiones y en toda genuina experiencia religiosa” (Kolakowski, 1986: 47).

La condición religiosa del exilio, originaria, ha sido reproducida históricamente en la cuestión de la dominación de la tierra: los que gobiernan la tierra imponen las leyes morales (y luego económicas) que son legítimas y dejan sin territorio, *desterrado*, todo aquel elemento ajeno o en contradicción. Reproduciendo el exilio como castigo en la normativa religiosa, a saber, la necesidad de expulsar del paraíso divino a quienes han cometido faltas sagradas, los Estados han expulsado a sus ciudadanos. El castigo se concentra en quitar la patria al sujeto castigado, y con ello alejarlo de su historia ancestral y de las experiencias que le son significativas. Con el exilio, se trata de suspender en el vacío esa biografía del sujeto y su patrimonio simbólico concentrados en el lugar de origen.

Esto es sólo el principio de una historia conceptual del exilio. La mayor reflexión en torno a ello se produjo quizá en la época grecolatina, donde el mundo político se veía constantemente expuesto al ostracismo<sup>2</sup>. En la decadencia del mundo griego, muchos fueron objeto de expulsión, por un lado porque la corrupción política y la tiranía habían llegado a sus límites, pero también porque la excesiva concentración de las polis provocaba que las fronteras entre una y otra fueran más significativas; los cínicos y estoicos son algunas de las escuelas filosóficas que sufrieron con frecuencia el exilio, produciendo un discurso elaborado sobre él, y en el que predominan las significaciones positivas, la virtud de la condición apátrida y la instalación del hogar humano en el universo entero. Esta pluralidad de significados se traspaasa con espontaneidad al discurso literario, formándose una relación duradera y rica entre literatura y exilio.

Según Claudio Guillén encontramos dos tipos de exilio en la literatura. Existe una literatura del exilio, propiamente tal, cuando “el poeta da voz a las experiencias del exilio” (1995: 31). Pero

---

<sup>2</sup> Afirma Donal Dudley: “exile, slavery, loss of home and possessions, are the frequent burthen of the cynic diatribe; if their thought on these subjects seems commonplace, it should not be forgotten that they were dealing with what their audience felt as very real terrors, and that they were performing a valuable service in showing that even these could be surmounted” (1967: 45).

nos enfrentamos con una literatura del contraexilio cuando “el poeta aprende y escribe desde el exilio, distanciándose de él como entorno o motivo (...) mediante el impulso mismo de la exploración lingüística e ideológica que le permite ir superando esas condiciones originarias” (31). En esa superación, el poeta asume la condición apátrida, la condición del exilio, como transversal en su vida, y ya como moral y política de su expresión. Esta situación no me parece tan polar, es decir, contradictoria entre sólo dos opciones. Sin embargo, respecto de la subjetividad, hay diferencias entre una comprensión restrictiva del exilio como experiencia límite y otra comprensión que, solazándose en la condición apátrida, ya no se limita a expresar el exilio sino que a explorar sus posibilidades, sobre todo en relación a la lengua extranjera, las diferencias de color y las diferencias en las historias nacionales, entre otras posibilidades. Estas diferencias de subjetivación de la experiencia del exilio, me parece que se traducen también en diferencias del discurso de identidad.

El relato donde el exilio es el límite del discurso concentra su energía narrativa en el problema del sujeto desprovisto de su patrimonio de origen. Para ejemplificar este modo de experimentar una nueva condición de sujeto como es la transición del terruño al país extranjero, observemos un poema de Miguel Hernández, poeta español exiliado durante la Guerra Civil española y la dictadura de Franco. Aunque hay condiciones de violencia cuya consecuencia son el exilio, el sujeto construido en el poema que discutiremos parece concentrar su sufrimiento en el puro hecho de haber sido expulsado de la nación:

### **Madre España**

Abraza a tu cuerpo como el tronco a su tierra,

Con todas las raíces y todos los corajes,

¿quién me separará, me arrancará de ti,

Madre?

Abrazado a tu vientre, ¿quién me lo quitará,

Si su fondo tiránico da principio a mi carne?

Abrazado a tu vientre, que es mi perpetua casa,

¡nadie!

Madre: abismo de siempre, tierra de siempre: entrañas

Donde desembocando se unen todas las sangres

Donde todos los huesos caídos se levantan

Madre.

(...)

(*El hombre acecha*, 1960: 341-342)

Estos versos, por la afección del exilio, tienen un carácter elegíaco en los cuales se demuestra su condición de duelo por la España perdida. La cuestión de la falta y del duelo son condiciones inmediatas a una literatura del exilio, a una literatura motivada directamente por él. La tierra de origen, comprendida como una madre, se traduce, en el momento del exilio, en orfandad. Pareciera, así, que el huérfano debiera llevar por siempre el dolor de sus padres ausentes, de la misma manera que debiera hacerlo el exiliado por su tierra perdida.

Sin embargo, la postura viene a ser un tanto radical. El exilio, tal como se nos muestra en estos versos, tiende a entenderse como ausencia, como carencia, oponiéndose entonces a la idea de patria como presencia. Esta dicotomía, patria/exilio en su relación presencia/ausencia, reproduce una serie de otros binarismos presentes en una historia conceptual del exilio, con predominio de un tipo de significado. Por ejemplo, nos acerca a la noción de exilio tal como la encontramos en el Génesis bíblico, donde el paraíso representa la patria, con todas sus presencias, y la tierra a la que son expulsados los primeros hombres, como una serie de ausencias donde la primera de ellas es una ausencia primordial de Dios; con ese exilio, se construyen otras ‘maldiciones’: como el trabajo, la diversidad de las lenguas, el pecado original.

Hay un problema fundamental en los discursos del exilio, relacionado directamente con el sujeto del discurso, toda vez que la literatura del exilio o del contraexilio promueve una preocupación constante por la posición del sujeto, el lugar desde el que habla y cómo afecta su ubicación al desarrollo de su relato. Para el sujeto del discurso del exilio, donde éste vive una experiencia condenatoria, la nostalgia por la tierra perdida se convierte en un sentimiento necesario y característico; su consecuencia algo lógica es la valoración positiva del lugar de origen como cuna de libertad y riqueza patrimonial, mientras que por el contrario, se asume que su permanencia fuera de la patria destruye la posibilidad de ser un sujeto libre y feliz.

Así, captar el exilio como una carencia nos remite al tópico homérico de la *Odisea*, o al de Dante a quien el Juez de la Verdad “religa nell’eterno esilio” (*Purgatorio*, xxi, 18). Pero también nos acerca al tópico de la tierra prometida que se pierde y se intenta recuperar; o al tópico del *locus amoenus* que caracteriza la novela pastoril; por fin, al tópico de la patria tal como nos la hereda el romanticismo.

El exilio se convierte, tópicamente, en el lugar de la inestabilidad, de la carencia, en el lugar de la *caída*. A su vez, aparece como obstáculo al desarrollo armonioso de la relación del artista con su lugar de origen, naturalizado como *su* lugar primordial. El problema del artista con su hogar conforma uno de los temas fundamentales de la poética romántica; en esa poética, el hogar arriba como el espacio de origen del artista, donde éste encuentra la libertad política de la que carece como individuo. Este problema nos lleva a revisar algunas de las condiciones estéticas que se discuten entre la *poesía ingenua* y la *poesía sentimental* del dramaturgo y filósofo Friederich Schiller (cfr. ed. de 1985).

La condición histórica del escritor moderno se fundamenta en la imposibilidad inicial de asimilar escritura (arte) y hogar. Este no estar no se produce al ausentarse el artista de un determinado territorio, sino que está en el nivel de la conciencia espiritual del moderno; recordemos que esta situación ha sido motivo fundacional de gran parte de la literatura del siglo XX, que incluye la transitoriedad de la existencia, el viaje, el exilio interior, el no estar en ningún lado, ni aún en la propia lengua. Beckett, Joyce, Kundera, etc., son ejemplos de esta condición. Esto se radicaliza cuando vemos que Theodor Adorno llega a decir “solamente aquel que no se encuentra verdaderamente como en su propia casa dentro de una lengua puede usarla como instrumento” (cit. por Steiner, 1973: 17).

Para volver al debate romántico, donde se descubre la modernidad del artista, la posición de éste se muestra como sentimental, opuesta a la poética del ingenuo, visible en los antiguos griegos. En estos últimos, “la naturaleza triunfa sobre el arte” y el poeta está incorporado a ella por necesidad interna, constituye la moralidad desde la cual escribe: su descripción de la naturaleza es experiencial, directa (Schiller, 1985: 73). En cambio, para el poeta sentimental, que se refiere a aquellos que ya no están incorporados en la naturaleza, se miran estas escenas desde el sentimiento, sentimiento que no debe ser otro que el de una nostalgia infinita por aquella condición perdida (75). Dice, pues, en otro texto, *La educación estética del Hombre* (cfr. ed. de 1946): “No puedo negar que la raza humana actual, considerada en su unidad y desde el punto de vista del intelecto, es muy superior a cualquiera de las anteriores épocas. Pero (...) ¿Quién de los modernos se atreve a salir a disputar el premio de la humanidad, hombre frente a hombre, con un ateniense? ¿Cuál es la causa, pues, de esta inferioridad de los individuos, cuando tan superior es la especie? ¿Por qué el individuo en Grecia es un representante calificado de su tiempo, mientras que no hay entre los modernos quien se atreva a pretender semejante galardón? Porque aquél recibió su forma

de la Naturaleza, que todo lo junta, y éste recibió la suma del intelecto, que todo lo separa” (carta VI, 31). Para Schiller, pues, la condición moderna del individuo implica una superioridad racional pero cierta inferioridad respecto de la naturaleza: ella no lo acompaña, no es su referente primero. Pero sólo una educación estética del hombre puede remediar, en alguna medida, esta situación; primero, deduciendo de la Naturaleza el sentido de la belleza del mundo; pues ella “conduce al hombre, que sólo por los sentidos vive, al ejercicio de la forma y del pensamiento; la belleza devuelve al hombre, sumido en la tarea espiritual, al trato con la materia y el mundo sensible” (carta XVIII, 86). Luego, a partir de la sensibilidad lograda, modelar “La obra de arte más perfecta que cabe: el establecimiento de una verdadera libertad política” (Schiller, 1945: II, 15), cuyo centro es un Estado capaz de armonizar los intereses de la sociedad a partir de la conciencia estética. Este discurso del Estado se ha transformado en otra cosa: en unidad política, lingüística y territorial de un grupo humano, cuyas condiciones de identidad están regidas por tales elementos en pos de su historicidad.

De modo que el sentido del hogar, estéticamente entendido, ha sido absorbido por el discurso del Estado; el exilio, en tanto, se transforma en cualquier experiencia *fuera del Estado*. En el discurso del exilio donde el sujeto se halla limitado a la descripción de su orfandad, y carga con ella pesadamente, la nación es entendida como madre y el Estado, ahora, desde la modernidad, como padre. Esta paternidad es la condición que asegura la filiación indisoluble entre la nación y el Estado; ambos elementos se apropian de modo totalitario sobre el terruño, la experiencia infantil, la biografía personal y la memoria del sujeto. Que el Estado-nación reniegue de un hijo suyo y lo expulse, es un hecho que éste llevará marcado para siempre.

El tipo de artista que se desprende de una poética romántica del hogar y el Estado nacional, se ajusta al molde del “poeta-campesino” que Walter Benjamin recupera en su ensayo “El narrador” (cfr. 1961). No obstante, ese poeta campesino jamás fue tan contrario al “poeta viajero”, alguien con mucho menos sentido del hogar y la obediencia hogareña. De hecho, planteaba siempre la posibilidad de huir del hogar. En alguna medida, en ambos tipos de narradores o artistas es posible encontrar huellas de experiencia de exilio; la distinción se produce más bien cuando se mistifica el hogar como entorno de seguridad, felicidad y libertad, y a la tierra extranjera como condena, tierra hosca y solitaria.

Los significados que se actualizan en esta manera de comunicar el exilio son aquellos que se ordenan bajo el paradigma del *duelo*. El exilio aparece así como catástrofe por sí misma, en el

mismo orden que una guerra, un enfrentamiento civil, una masacre. La memoria del siglo XX, tan abundante en este tipo de eventos, es una memoria muy dolida, y en su trabajo de duelo el exilio está ciertamente integrado; sin duda este tipo de semántica es la que recupera, a la manera de largo resumen de muchos autores que trataron el tema, Idelber Avelar en su trabajo *La ficción dictatorial y el trabajo del duelo* (2000).

En efecto, Avelar recupera la definición de Freud sobre el duelo, cuando éste es “por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (Freud, [1917] 1948: 29). Existe una reacción de *duelo* que supone, como dijimos, una *pérdida*; una escritura cuya responsabilidad primera es trabajar por el duelo, para contarlo, vivirlo, superarlo, debiéramos, en tanto, considerarla como una estructura sentimental de *reacción* frente a una determinada pérdida. La noción de *pérdida*, digámoslo así, aparece una vez perdido lo que se tenía como algo natural e inmortal, y no antes: se vuelve impensable, entonces, el momento en que se *tuvo* lo que ahora se siente como *perdido*<sup>3</sup>. La conexión íntima entre el exilio y el trabajo del duelo propiciaría el relato del exilio como límite de su desarrollo. El sujeto de ese discurso estaría, como con la muerte a la finitud, limitado a su pérdida, arrojado al trabajo de narrar lo perdido y determinar los nuevos lugares de su exilio como destierros y castigos permanentes.

Pero esta misma condición se puede, si no invertir, al menos modificar desde una literatura del contraexilio, que simplemente debe definirse como una escritura que hace de la diáspora una

---

<sup>3</sup> Freud señala que “En una serie de casos, es evidente que también ella puede ser reacción frente a la pérdida de un objeto amado; en otras ocasiones, puede reconocerse que esa pérdida es de naturaleza más ideal. El objeto tal vez no está realmente muerto, pero se perdió como objeto de amor (P. ej., el caso de una novia abandonada). Y en otras circunstancias nos creemos autorizados a suponer una pérdida así, pero no atinamos a discernir con precisión lo que se perdió, y con mayor razón podemos pensar que tampoco el enfermo puede apresar en su conciencia lo que ha perdido. Este caso podría presentarse aun siendo notoria para el enfermo la pérdida ocasionadora de la melancolía: cuando él sabe a quién perdió, pero no lo que perdió en él. Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida” (35), lo que equivale a decir que, según como entendemos el *duelo* en relación al *exilio*, más valdría hablar de *melancolía* para la misma relación: pero no supone el trabajo del duelo otra cosa que la melancolía legalizada en torno a la *deuda*. La deuda implica una relación de cambio: el valor de lo perdido por el valor de lo venidero, donde lo perdido se recompensa. La deuda es un elemento legítimo en la capitalización del dolor: su valor simbólico es apreciado, hasta sistematizado en valor económico mediante funerarias que ofrecen servicios completos de recordatorio, traslado, entierro, y espacio para el trabajo de duelo. La *melancolía*, digámoslo así, no sólo sustrae lo perdido a la inconsciencia, sino, además, ‘anormaliza’ el trabajo de *duelo* mediante su despliegue total a las circunstancias de la vida. Mientras la deuda del duelo es el elemento legitimador en un sistema de capitalización del dolor, la melancolía es otra pérdida, otro derroche, un gasto no recomendado. Por lo mismo, el exilio es más diáspora o destierro que simple expulsión, y más melancolía que duelo. Pero no podemos considerar el uso que damos aquí de la palabra *duelo* sino como una *forma* de la melancolía.

condición viva y fructífera. Pudiéramos estar tentados a pensar que una literatura amarrada a las significaciones de un territorio determinado y a la lógica de un poder localizado, impide abrir la relación entre persona y mundo hacia unas significaciones más profundas; pero sabemos que desde el propio territorio el exilio puede ser efectivo, sobre todo si lo entendemos ya como un ánimo de desobedecer las leyes, historias e identidades impuestas desde la lógica del poder territorial propias de un Estado nacional. El exilio ha promovido necesariamente, en el discurso, la cuestión de nuevos significantes y significados, sobre todo la posibilidad de nuevos o diferentes sujetos, nuevas subjetividades: “la tematización del exilio habría hecho posible el descubrimiento del sentido en profundidad. No sólo un hombre, sino todos los hombres (ya desde Ovidio, que se identificó con la figura de Ulises) pueden verse reflejados por vía del mito, del símbolo, del nudo apretado de significaciones que ata la obra literaria. El exilio pasa a ser, más que una clase de adversidad, una forma de ver el mundo y su relación con la persona” (Guillén, 1995: 87).

Por ejemplo, en *Consolación a Helvia* (¿37? [1948])<sup>4</sup>, Séneca explicaba a su madre las virtudes del exilio, naturalizando la condición del destierro a la existencia del hombre en el mundo. Así decía: “se le ha dado al hombre una mente movediza e inquieta; nunca está quieta, se disemina, derrama sus pensamientos por las cosas conocidas e ignoradas, flotante, incapaz de reposo, contentísima con la novedad<sup>5</sup>” (93). Conjuntamente a esta naturalización, observamos la conjugación de la subjetividad para definir una diferencia entre lo interior y lo exterior: “mientras mantenga mi alma dirigida siempre a la contemplación de estas cosas afines en lo sublime, ¿qué me importa el suelo que pise?<sup>6</sup>” (98). Esta noción es importante puesto que resume una de las condiciones del exilio: la separación entre el hombre interior y el hombre exterior, que representa la separación entre cuerpo y tierra; el exiliado se da a la tarea de conocer su propio yo, ya que se encuentra en el lugar de la diferencia. Termina viendo que las lógicas de identidad de su tierra natal, que se instalan en diferencia y exclusión de lo extranjero, son relativas y particulares, en efecto, precarias e inestables. Y, más radicalmente, observamos, también, que la naturalización del

---

<sup>4</sup> No se sabe con certeza si escrita durante el reinado de Calígula entre el año 37 y 41, o al final del propio destierro hacia el año 49 ó 50. Cfr. la edición bilingüe de 1948, “Consolación a Helvia”, *Obras Completas de Lucio Anneo Séneca*, traducción y edición de José M. Gallegos Rocafull, Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 81-119.

<sup>5</sup> “Inuenio qui dicant inesse naturales quandam irrationem animis commutandi sedes et transferendi domicilia; mobilis enim et inquieta hominis mens data est, nusquam se tenet, spargitur et cogitationes suas in omnia nota atque ignota dimittit, uaga et quietis impatiens et nouitate rerum laetissima” (V, 5-6).

<sup>6</sup> “dum animun ad cognatarum rerum conspectum tendentem in sublimi semper habeas –quantum refert mea, quid calcem?” (VIII, 19).

terruño como lugar armonioso de origen, garante de la libertad política y estética, es neutralizada a favor de la diáspora como posibilidad de una existencia verdaderamente libre y creadora.

\*\*\*

La *migración* es otro concepto afín al tema del exilio en cuanto discurso; en las versiones de inmigración y emigración se observan otras formas de la transición del sujeto desde el lugar de origen a nuevos y distintos lugares. En la comprensión de la migración, se observan, por cierto, la mismas operaciones de significación, relativas a la identidad cultural, que ya analizábamos en el exilio propiamente tal. Esto porque en la historia moderna, exilio y migración, desde los viajes de la conquista y colonia americanas hasta los exilios masivos de pueblos sacudidos por la guerra, han sido cómplices conceptual y discursivamente. No es extraño, sobre todo, que un expulsado, un desterrado, una vez asumida una identidad apátrida, resuelva convertirse en Migrante, es decir, un tipo sincrético de exiliado e inmigrante que vive abiertamente, en su diferencia, las posibles identidades que adquiere.

Sin embargo, también vemos cómo la diversidad semántica complica la comunicación de la migración, de la condición migrante. Se reproducen los problemas de la comunicación del exilio; pero también se agudizan por la cuestión de la discriminación racial, laboral y social, puesto que el inmigrante incluye a los refugiados, los ilegales, fugitivos de la justicia, y en general a formas de conducta tan diferentes que luchan por expresarse en sociedades rígidas y con discursos de identidad establecidas. Este problema ha sido ampliamente tratado desde el análisis crítico del discurso noticioso por Teun Van Dijk (1998); pero así también se han activado numerosas hermenéuticas de la transculturalidad, la multiculturalidad, la interculturalidad, entre otras, para establecer criterios de interpretación frente a lo que se entiende ora como simple fenómeno cultural, ora como *problema cultural*, en el sentido más negativo de la frase (cfr. García Gutiérrez, 2004: 83-116). Los grandes centros de reflexión han sido los países europeos y Estados Unidos, que se han visto transformados en lugares principales de inmigración. España, por ejemplo, ha sido un país que, habiendo exiliado un gran número de habitantes hacia América Latina, cercano Oriente y Estados Unidos durante la dictadura de Franco, luego recibió a un buen grupo de exiliados latinoamericanos, entre los que se cuenta Bolaño y muchos otros intelectuales, y hoy recibe otro buen grupo de inmigrantes orientales y africanos, entre otros. Así, por ejemplo, desde el mundo hispánico, Paloma Jiménez del Campo reflexiona: “La emigración es un fenómeno social

muy complejo que envuelve mucho más que el traslado físico de un lugar a otro. Conlleva un largo proceso de ajuste a la nueva sociedad y de reajuste respecto a la de origen. La contienda con un clima diferente, un entorno físico distinto y otra lengua, la asimilación de nuevos valores, nuevos ritmos de vida y otra forma de entender las relaciones humanas, implican adoptar modos diferentes a las raíces de uno, con los consecuentes problemas de identidad, y afrontar en su momento el insoslayable dilema del retorno al lar nativo o la permanencia en el país de adopción” (2003: 32). Calificado de insoslayable, el dilema entre el lugar de origen y los nuevos lugares de residencia generalmente transitoria, se convierte, de acuerdo a esta definición, en un dilema entre *lar* y *país de adopción*. Supone, por cierto, un cambio cultural importante, con los respectivos cambios en la conducta religiosa del sujeto, entre los dioses del hogar y los más anónimos dioses del tránsito.

Así, es posible llegar, desde esta posición, a la siguiente: “Emigrar es desaparecer para después renacer. Inmigrar es renacer para no desaparecer nunca más” (Naïr y Goytisolo, 2000: 19). Lo que nosotros observamos es que, no obstante lo *inoslayable del dilema*, es posible disolver estas dicotomías insalvables y referir la migración a un proceso constante de transición de un lugar a otro; las incidencias de esto en los relatos de identidad cultural son el nítido ejemplo de la confusión entre el lar nativo y el país de adopción, puesto que el proceso de migración, como el del exilio, es un relato construido desde el origen hacia los nuevos lugares, de modo que ambos, consecuentemente, aparecen entremezclados. Así, comprender la emigración como una desaparición y la inmigración como un reencontrarse del cuerpo con su ubicuidad, es sólo el mantenimiento de las dicotomías a las que nos hemos referidos; tanto ubicuidad como desaparición son procesos subsidiarios que viajan por el discurso del exilio.

Estas relaciones nos hacen posible una historia mínima pero útil de la noción del exilio, donde la comunicación de éste actualiza los más diversos significados, a menudo contradictorios pero, por eso mismo, igualmente más flexibles a la interpretación. Para Kolakowski, esta cuestión se resume así: “Todo exilio puede verse lo mismo como una desgracia que como un desafío; puede convertirse en causa de abatimiento y de pena, o en fuente de un doloroso ánimo” (1986: 47). Comunicar el exilio consiste en que ambas operaciones del significado del exilio aparezcan simultáneamente; de modo que el símbolo de Babilonia aparezca entrelazado al del hogar originario. Asimismo, la comunicación exiliada difiere de la oposición entre la nostalgia del hogar y la ruptura o ajenidad del apátrida respecto de la tierra donde es expulsado; todo lo contrario, observamos que ambos ánimos constituyen la realidad comunicativa del exilio.

Claudio Guillén atisba este aparente dilema de la siguiente manera: “Lo propio de nuestro tiempo es la variedad referencial de la palabra exilio, quiero decir, la diversidad de realidades que denota, y aún más, los grados de realidad que lleva implícitos, entre la metáfora pura y la experiencia directa. ¿Es exilio lo que siente el hombre cuya relación con el mundo no es sino extrañeza, ruptura y soledad? ¿no es superficial el no querer distinguir ese sentimiento de las condiciones que se le imponen a quien se encuentra transportado o expulsado a otra sociedad (...) ¿O consiste lo superficial precisamente en no comprender lo que tienen en común esas situaciones aparentemente dispares (...)?” (1995: 145).

## **2. Violencia, dominación y exilio en *Estrella Distante***

El sujeto, una categoría filosófica a través de cuya abstracción corre la idea de historia, contiene por cierto las ruinas que ese modelo de historia lleva consigo. Esta es la conclusión que se extrae, muy convincentemente, de la investigación filosófica que realiza Foucault en sus diversos textos (1967; 1985; 1987 y 1997). Bajo el ideal de progreso, el sujeto moderno se llena de aparatos institucionales que, lejos de llevarlo a la felicidad, lo llevan al disciplinamiento y la instrumentalización, como se revela en el común funcionamiento institucional del Estado, la cárcel y el hospital. Las lógicas de dominación hacen de esta manera de funcionar su medio natural, de modo que de la instrumentalización del sujeto por parte de las instituciones del poder, de la vigilancia y el control, a la ruina moral del sistema subjetivo, hay un solo paso. Por un lado, ese aparato institucional conviene en disciplinar al sujeto constantemente para asimilarlo a la razón, objetivando, para su control, el sentido del cuerpo, de la historia, del deseo.

La objetivación de la disciplina conduce a la autonomía política de la estructura burocrática, que, como concluye Bourdieu, se dispone tecnológicamente para la dominación y pone como centro de su saber la política y la técnica del control totalitario sobre la existencia individual y colectiva del sujeto (1993). La construcción de los totalitarismos viene a transformar, dentro de la estructura burocrática, la tecnología de control en *maquinaria de la muerte*. El exterminio masivo como práctica política, desde el ejemplo nazi en Alemania a la mayoría de las dictaduras latinoamericanas, resiente la lógica del modelo de historia que sobre el sujeto se había

construido. De ahí en adelante, la historia desgarrada pondrá al actor histórico en la situación que Benjamin describe respecto del *Ángel de la historia*:

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso (*Tesis*, 9; 1967: 48).

No es extraño, por tanto, que los espacios de la memoria reciente sean poco felices, todo lo contrario, estén contruidos en torno a masacres de todo tipo, desde los campos de concentración alemanes al Estadio Nacional chileno. El discurso del relato de esos eventos, cuya estructura es la historia y la memoria, otrora feliz y hoy desgarrada, sufre cambios importantes tanto en relación al narrador y la estructura de la narración como en relación al concepto de *historia* que lo propicia.

En la narrativa de Bolaño encontramos un sujeto del relato con una complicada historicidad; en *Los Detectives salvajes* suelen aparecer narradores con historias difusas e insignificantes desde el punto de vista del héroe tradicional, como por ejemplo, el chileno que hace fortuna en Barcelona a través de la lotería, o el propio Quim Font hundido en la locura, la pobreza y el abandono. Lo común en ellos, sin embargo, es que inversamente proporcional al mínimo alcance de su historia personal existe una gran historia colectiva, aunque ésta está plagada de violencia sexual, política y/o simbólica. Lo mismo sucede en las biografías que nos entregan los testimonios y confesiones de esta novela, donde encontramos, por ejemplo, el relato de la uruguayo Auxilio Lacouture que sobrevive escondida a la toma de la universidad por los militares en Ciudad de México (2000: 190 ss).

Correspondientemente, la novela nos entrega el relato de personajes que huyen constantemente de sus hogares o de sus tierras natales; por insatisfacción, a la manera de unos buscafortunas, como es el caso de Ulises Lima y Arturo Belano, cuya condición de realvisceralistas los supone huérfanos y desarraigados; o por el difuso trauma de algunos personajes que han sufrido la muerte de sus padres, o la práctica de la violencia de estado tan propia de las dictaduras latinoamericanas (el propio caso de Arturo Belano, exiliado a México luego del golpe de Estado de Pinochet en Chile).

En “Sensini”, hermoso relato de *Llamadas telefónicas* sobre dos escritores latinoamericanos, pobres y poco considerados, que viven el exilio en España, el narrador nos presenta una historia llena de oscuros sucesos, como son las dictaduras, las desapariciones y homicidios, las marcas indelebles de la violencia de Estado hacia el sujeto. La mayor herida la sufre Sensini, el personaje que titula la narración, que busca todavía los rastros de su hijo Gregorio en medio de las guerrillas latinoamericanas; el narrador cuenta que dedica un poema a los hijos de Sensini, y en su final se advierten los ojos de Gregorio Sensini, el hijo desaparecido, “que brillaban al fondo de un corredor en tinieblas donde se movían imperceptiblemente los bultos oscuros del terror latinoamericano” (2000: 22).

En “Carné de baile” de *Putas asesinas*, el narrador nos entrega un conjunto de ideas y breves relatos que describen la identidad del escritor y del sujeto político contemporáneo: “Pienso en estos días en que los veteranos de las Brigadas Internacionales visitan España, viejitos que bajan de los autocares con el puño en alto. Fueron 40.000 y hoy vuelven a España 350 o algo así. 56. Pienso en Beltrán Morales, pienso en Rodrigo Lira, pienso en Mario Santiago, pienso en Reinaldo Arenas. Pienso en los poetas muertos en el potro de tortura, en los muertos de sida, de sobredosis, en todos los que creyeron en el paraíso latinoamericano y murieron en el infierno latinoamericano. Pienso en esas obras que acaso permitan a la izquierda salir del foso de la vergüenza y la inoperancia” (2000: 55, 215). Según estas declaraciones, hay una preocupación clara por precisar, paradójicamente, un sujeto sumamente inestable y herido, en cuya historia abundan las desapariciones y los ejercicios de violencia, de modo que de él, de su historia política, sólo quedan fragmentos y relatos sufrientes.

Para poder construir de modo preciso ese sujeto, el narrador de los relatos de Bolaño insiste en narrar la formación histórica de su personalidad. Lo que vemos, pues, es la presencia de la novela de formación. La *bildungsroman* es usada como estrategia narrativa para exponer la biografía de los personajes, su niñez, juventud y adultez, poniendo énfasis en las peripecias de estos personajes en el devenir de su vida. El marco cultural que, sin embargo, define las biografías de estos sujetos, es el aprendizaje de la violencia política; la mayoría de los personajes que ocupan relatos como *Estrella distante* y *Los detectives salvajes*, provienen del mundo latinoamericano de los años ’60 y ’70. Esto supone un contacto muy fuerte con el mundo ideológico de las nuevas izquierdas y su enfrentamiento con las dictaduras que se impusieron en las naciones latinoamericanas durante esos años hasta casi el final del siglo.

En *Estrella distante* podemos encontrar con claridad esta situación. Para definirse en oposición al poeta y piloto de las fuerzas armadas Carlos Wieder (Arturo Ruiz-Tagle al principio de la novela), cuya historia protagoniza la novela, el narrador señala que: “la mayoría éramos miembros o simpatizantes del MIR o de partidos trotskistas, aunque alguno, creo, militaba en las Juventudes Socialistas o en el Partido Comunista o en uno de los partidos de izquierda católica” (1999: 16). Esto revela la sólida politización de los jóvenes que alimentan los relatos bolañanos, para los cuales la situación latinoamericana de las décadas mencionadas se presentaba como especialmente problemática: llena de desigualdad social y a la vez propicia al socialismo.

La historia de Juan Stein, uno de los poetas de esa generación, que dirigía un taller literario donde participaban el narrador y su íntimo amigo Bibiano (cuya relación epistolar en el exilio producirá el hilo de la narración), conviene ejemplarmente a la descripción que venimos haciendo. Luego del golpe de Pinochet en Chile, que los personajes de *Estrella distante* sufren en Concepción y más al sur, al poeta Stein lo pierden de vista, y sólo posteriormente, en el exilio, se conocerá su rastro, cruzado de desapariciones, guerrillas y fracasos: “las noticias sobre Stein no escasearon. Aparecía y desaparecía como un fantasma en todos los lugares donde había pelea, en todos los lugares en donde los latinoamericanos, desesperados, generosos, enloquecidos, valientes, aborrecibles, destruían y reconstruían y volvían a destruir la realidad en un intento último abocado al fracaso” (1999: 66).

En la producción textual de Bolaño el “terror latinoamericano” es el marco de todo discurso sobre el sujeto narrado. Su experiencia está cruzada por ese terror, y por ende, su representación tiene algo de clausura de ese mismo sujeto. Señalemos cómo el recuerdo de Wieder en *Estrella distante*, que es una memoria donde abundan los homicidios, es un espejo para la memoria colectiva de la historia chilena: “Su historia está hilada a través de un verso heroico (*épos*), cíclico, que quienes asombrados la escuchan entienden que en parte es su historia (...) en parte la historia de Chile. Una historia de terror” (70).

Carlos Wieder en *Estrella distante* reúne, en la violencia de su productividad, el problema de la representación literaria de la experiencia del terror (en su calidad de poeta), así como el problema de la representación histórica del terror (en calidad de asesino). Cuando Bibiano escribe su libro, *El nuevo retorno de los brujos*, la figura de Wieder, en relación con las otras figuras de las estéticas de la violencia, se pierde en la palabra de la representación:

*El nuevo retorno de los brujos* es un ensayo ameno (...) sobre los movimientos literarios fascistas del Cono Sur entre 1972 y 1989. No escasean los personajes enigmáticos o estafalarios, pero la figura principal, la que se alza única de entre el vértigo y el balbuceo de la década maldita, es sin duda Carlos Wieder. Su figura, como se suele decir más bien tristemente en Latinoamérica, brilla con luz propia. El capítulo que Bibiano dedica a Wieder (el más amplio del libro) se titula «La exploración de los límites» y en él (...) Bibiano habla precisamente del brillo; se diría que está contando una película de terror. En determinado momento, con no mucha fortuna, lo compara con el Vathek de William Beckford. Cita las palabras de Borges al respecto: «Yo afirmo que se trata del primer Infierno realmente atroz de la literatura». Su descripción, las reflexiones que la poética de Wieder suscita en él son vacilantes, como si la presencia de éste lo turbara y lo hiciera perder el rumbo. Y en efecto, Bibiano, que se ríe a sus anchas de los torturadores argentinos o brasileños, cuando enfrenta a Wieder se agarrota, adjetiva sin ton ni son, abusa de las coprolalias, intenta no parpadear para que su personaje (...) no se le pierda en la línea del horizonte, pero nadie, y menos en literatura, es capaz de no parpadear durante un tiempo prolongado, y Wieder siempre se pierde (116-117).

La categoría que deshace la representación clásica del hombre, cuya idea central es la *mimesis* de la lectura aristotélica, en donde la experiencia de lo real se antepone a la representación y cuya prescindencia es constantemente necesaria pero postergada, es la crueldad de lo representado. J. Derrida, cuando lee lo expuesto por Artaud en torno al teatro de la crueldad, observa cómo la violencia de la vida, su crueldad, promueven la perversión de la representación; se trata, para él, de la “Clausura de la representación clásica pero reconstitución de un espacio cerrado de la representación originaria, de la archi-manifestación de la fuerza o de la vida” (1989: 322) cuyo sentido puro es la crueldad. En el sentido del texto que representa, la literatura superpone el logos de la representación a la crueldad que la deshace; pero, como podemos deducir de los problemas de narrar a Wieder, la crueldad de su representación pervierte la *mimesis* del arte con la vida. La violencia del símbolo que encarna Wieder se extiende a la irrepresentabilidad de su signo. La narración de Bolaño, en ese sentido, está afectada por la palabra violenta cuando ésta entra en escena. El sujeto de su narración se mueve entre la clausura y una nueva representación, aunque todo texto por venir estuviera fijado en la violencia de la letra.

La violencia de la letra, que afecta a la representación, contamina la narración que encontramos en *Estrella distante*. Encontramos un pasaje en esta novela que me gustaría calificar, primero, como un elogio a la hermenéutica de la palabra, cosa que prepara el camino para una semiótica del porvenir de la representación en cualquiera de las formas que aparezca; luego, es un pasaje donde se ilustra la violencia de la letra, o la violencia que la letra trae consigo cuando es llamada a representar. La cuestión de ese pasaje es averiguar qué significa *Wieder*, el apellido de este poeta hipervanguardista y esteta del mal y la muerte: “*Wieder*, según Bibiano nos contó, quería decir «otra vez», «de nuevo», «nuevamente», «por segunda vez», «de vuelta», en algunos contextos «una y otra vez», «la próxima vez» en frases que apuntan al futuro” (50). Este es uno de los significados que en el léxico alemán podía extraerse; un volver, la cuestión de una próxima

vez, de una ‘vuelta’. Podríamos preguntarnos, ¿vuelta de qué? A estas alturas, las voces narrativas ya han cruzado el umbral del exilio, lejanos ya de aquello que, si bien no es *Wieder*, suena como *Wider*, y bien puede desprender el significado extensional de una “*Widernatürlichkeit*, «monstruosidad» y «aberración»” (50), literamente, *contra natura*. En el paradigma semántico de la palabra, tal como Bibiano averigua y luego el narrador nos lo presenta, se esconde la alusión estética de un poeta relacionado con el mal, precisamente la monstruosidad política que impera en el Chile que han dejado, referente que se empobrece en la medida que este mal es estéticamente más amplio que una sucesión de eventos particulares: *Wieder* nos lleva a comprender una monstruosidad repetida a la que se vuelve, *Wieder* es un volver a repetir lo monstruoso.

Entre las posibilidades de interpretación de la motivación iterativa que encontramos en este *Wieder* y su esclarecimiento lexicológico, hay dos de suma importancia: la iteración nos lleva hacia la mismidad o hacia la diferencia: si pensamos, por ejemplo, en la iteración lexical tipo “negro-negro”, el primer ‘negro’ asume como sustantivo, y el segundo como adjetivo superlativo: negro-negro querrá decir lo mismo respecto de algo muy ‘negro’, pero el contexto lexical prima la diferencia: algo ‘negro’ es, además, ‘negro’ (Rodríguez, 1982: 55)<sup>7</sup>. La motivación en la lengua es artificial, por tanto, esta motivación iterativa supone un cambio entre el negro y el negro que se repite. Sin embargo, a primeras luces, la iteración parece tender hacia la mismidad: el negro es, superlativamente, negro. Estas dos posibilidades mayores de interpretación están, a nuestro parecer, involucradas en la investigación lexical sobre *Wieder*. El volver a repetir supone, o tender hacia lo mismo, y repetir la abominación, o tender hacia la diferencia, y extraer el evento nombrado de su sustancia y llevarlo hacia la diferencia adjetiva (pues en el sustantivo encontramos el fondo de la ‘realidad’, en el adjetivo su calificación). A pesar de todo, en el sistema lingüístico, la mismidad es sólo una ilusión motivada, y la diferencia permanece, de modo que es en ella donde encontramos el origen de la abominación repetida.

En el camino de la narración, ‘volver’, la ‘segunda vez’, la ‘próxima’, de alguna forma el ‘regreso’ es algo que se elude constantemente. El narrador, ya en la última parte de la novela, apenas sí quiere saber de *Wieder* y de su paradero, cuando inician la investigación con el

---

<sup>7</sup> Samuel Rodríguez afirma que “podemos sostener que existe un matiz conceptual que no se percibe en las definiciones revisadas inicialmente (RAE). El término más inclusivo parece ser el de “repetición”. La repetición puede ser simple o múltiple. La simple expresa una acción que se dice o hace por segunda vez, como ‘reparar’. La múltiple expresa una acción puntual que se dice o hace varias veces de n modo natural (no secundario). La primera es “repetir”; la segunda es “iterar”. “Reiterar” sería “iterar” o “intensificar” de un modo artificial respecto de la naturaleza de los referentes” (1982: 56).

detective Romero. El personaje Amalia Maluenda, aquella mujer mapuche que contempla el primer y gran asesinato de las hermanas Garmendia a manos de Wieder, es la conexión hacia el discurso del narrador: “La noche del crimen, en su memoria, se ha fundido a una larga historia de homicidios e injusticias” (119).

Esa certeza lo lleva permanentemente al desplazamiento narrativo: de lugar en lugar, de significado en significado, de relato en relato. Desplazarse viene a ser la única manera de combatir la iteración de lo mismo, aquello que se repite y vuelve, y activar la iteración de lo distinto, con aquello que finalmente aconseja, enseña, a no repetir. En relación al *Wieder* que obsesiona algunos de los pasajes de *Estrella distante*, podemos encontrar una relación entre ese volver denotado por la palabra, con un sufrimiento, esta vez, explícitamente relacionado con el regreso a la patria; porque la violencia que en la patria se produce, se arraiga y anula su promesa de seguridad y felicidad.

En ese mismo sentido, Hörderlin declaró cuán sufriente es el regreso a una patria ingrata e injusta; en el poema “La patria” (*Die Heimat*) dice: “también yo quiero volver a la patria; / Pero ¿qué he conseguido sino sufrimiento?” (“Wohl möcht auch ich zur Heimat wieder, / Aber was hab ich, wie Leid, geerntet?” (citado por Jiménez, 1994: 217).

No es, por cierto, extraño, que el exilio venga a transformarse en un camino, en un destino para la mayoría de los personajes duraderos de la narración, pues la naturaleza desplazativa del discurso de la novela dejó en el camino de la muerte y la desaparición a un gran segmento de otros personajes. El problema de una escritura enfrentada a la muerte, a su denuncia, como se nos muestra constantemente en los relatos sobre Wieder<sup>8</sup>, es que debe buscar alternativa al límite que representa la finitud enfrentada a su finitud, por un lado; asimismo la estética enfrentada a la ingenua crueldad de su sentido en un mundo donde la maquinaria de la muerte se ha hecho presente.

El carácter cada vez más responsable de la estética respecto del mundo que se desarrolla a los ojos del artista, se logra, al menos con éxito mediático, en los metadiscursos y productos artísticos de la primera vanguardia. Frente al hecho incontenible de la guerra, los artistas

---

<sup>8</sup> Y su gran texto sobre la muerte en el cielo chileno del gobierno militar: “Wieder salió lejos del aeródromo, en un barrio periférico de Santiago. Allí escribió el primer verso: *La muerte es amistad* (...) Escribió el segundo verso: *La muerte es Chile* (...) Sobre la Moneda, escribió el tercer verso: *La muerte es responsabilidad* (...) *La muerte es amor* y *La muerte es crecimiento* (...) *La muerte es comunión* (...) cayó el primer rayo y Carlos Wieder escribió: *La muerte es limpieza* (...) *La muerte es mi corazón...Toma mi corazón*. Y después su nombre: *Carlos Wieder*, sin temerle a la lluvia ni a los relámpagos. Sin temerle, sobre todo, a la incoherencia (...) *La muerte es resurrección* (89-92).

de las primeras décadas de siglo XX pusieron toda una gama de sentidos muchas veces novedosos para leer la realidad, y así transformarla en algo que no fuera su obstinado apetito de autodestrucción. Futuristas, dadaístas y surrealistas, acompañaron y contradijeron los diversos eventos políticos y militares de aquellas primeras décadas, y con ello lograron transformar radicalmente el significado de la obra de arte a partir de un uso en la contingencia social y política. Para ello, se propuso llevar a la liberación fantasmática la representación mimética de la producción artística, lo que permite instalar la obra de arte como un discurso no subsidiario, sino que autónomo, de la realidad, y en esa instalación adquirir estatus ontológico<sup>9</sup>. Esta manera de introducirse en la realidad para alcanzar esa misma condición, estuvo muy relacionada con la *performance* espontánea, el *video arte* y la producción de impacto público. Es lo que sin duda ejecuta Carlos Wieder cuando planea sobre los campos militares en su avión alemán de guerra, anunciando, en latín y a partir de la Biblia, un ‘nuevo amanecer’ para Chile: con el que finalizaba la noche marxista y advenía el gobierno de Pinochet.

Ya que estética y política son cada vez más íntimos, vemos que el arte puede presentarse como resistencia frente a la dominación y el apetito de guerra, pero sin lugar a dudas puede transformarse en todo lo contrario, poniéndose a tono con el desastre. Con la participación activa del arte en la construcción del mundo tecnológico, en la medida que toda ella se supuso comprometida con el arte reproducible (fotografía, cine, por ejemplo), “se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política” (Benjamin 2003: 20). Por ello mismo, como esta praxis puede ser apropiada de modo revolucionario, también puede ser apropiada por el discurso fascista de la política. La tecnología artística tuvo un auge sorprendente en el periodo nazi de la nación alemana, y como consecuencia hoy en día vemos cómo el mundo capitalista se apropia de esa técnica estética de la política, sometida a la simulación, los medios y la publicidad. En la época tecnológica del arte, su estética inmediata está, mal que mal, asociada tanto a prácticas liberadoras como a prácticas destructivas. La hipervanguardia de Wieder, que escribe poemas en el cielo con

---

<sup>9</sup> Tomo esta idea de Eduardo Subirats (1997), quien escribe respecto de la producción artística surrealista, que “no nos encontramos frente a una simulación gestáltica, ni frente al efecto visual de un *trompe-l’oeil*. No estamos solamente frente a un efecto sensorial y psicológico. Al elevarlo a la categoría de simulacro, como sucede en los óleos tempranos de Dalí y como se proclama en su manifiesto *L’âne pourri*, el artista expresó también una intención ontológica. Se trataba de la producción de una segunda realidad por medio de la creación y control de determinadas reacciones irracionales. Tal es el sentido del realismo alucinatorio surrealista” (58).

un caza Messerschmitt 109<sup>10</sup>, ilustra la asociación de la estética con la política del terror. De todo esto, podemos señalar que el arte de vanguardia asume ciertas condiciones de la historia política de la Europa del siglo XX, escenario devastado al que nos remite constantemente el referente de las dictaduras latinoamericanas en las narraciones de Roberto Bolaño, pero que, en general, remite a la situación de violencia explícita a la que se somete el mundo a través de la historia.

La exposición de las fotografías que realiza Wieder en su departamento, a la que asisten uniformados y fascistas a ultranza, prensa y miembros de la burguesía ganadora del régimen militar, es una exposición sobre la muerte, sobre el modo de morir en tiempos de dictadura. El público que observa las fotos termina angustiado, impactado por la situación. Este hecho nos confirma lo expuesto anteriormente: la técnica fotográfica, propia del nuevo arte de vanguardia, se lía con los procedimientos del terror. De lo que se deduce que, dentro de la vanguardia y su angustiante sentido de la polémica, no se puede construir la historia de la catástrofe sin volver a ella. Significa volver a ella con los mismos ritmos de la escritura del terror, obligando a pensar toda biografía, todo personaje, todo relato, desde esa dimensión<sup>11</sup>. Como en *Los detectives salvajes*, donde las historias de las vanguardias es una historia con el *telos* absurdo del fracaso, *Estrella distante* narra las formas mórbidas a las que se acerca un arte enloquecido con su propio apetito de ruptura, del que Marinetti es sólo una huella entre muchas otras. Dentro de esta situación, producida en los límites de la pedagogía nacionalista de las dictaduras, pareciera no haber salida. La dominación y el ejercicio de la violencia se han desarrollado en torno al cuerpo: homicidios, torturas y desapariciones; pero ahora los códigos de la guerra se han extremado: el cuerpo del torturado, del asesinado, del ejecutado, se desaparece a fuerza, se esconde y se limpia para dejar impune al asesino y torturador al servicio de la dictadura. En esa lógica, se impone la normalidad, el sentido del “no pasa nada”, y los denunciadores, los detractores, deben o quedarse

---

<sup>10</sup> Cuando Wieder escribe por primera vez sus poemas en el cielo, “Uno de los presos, uno que se llamaba Norberto y que se estaba volviendo loco (al menos eso era lo que había diagnosticado otro de los detenidos, un psiquiatra socialista al que luego, según me dijeron, fusilaron en pleno dominio de sus facultades psíquicas y emocionales), intentó subirse a la cerca que separaba el patio de los hombres del patio de las mujeres y se puso a gritar es un Messerschmitt 109, un caza Messerschmitt de la Luftwaffe, el mejor caza de 1940 (...) El loco Norberto, agarrado a la cerca como un mono, se reía y decía que la Segunda Guerra Mundial había vuelto a la Tierra, se equivocaron, decía, los de la Tercera, es la Segunda que regresa, regresa, regresa” (1999: 36 ss).

<sup>11</sup> En el minucioso libro del profesor Gonzalo Portales, *Filosofía y Catástrofe. Nietzsche y la devastación de la política* (2002), se analizan las relaciones de la filosofía con la catástrofe europea del siglo XX. Ella misma, como discurso sobreviviente, piensa la catástrofe asumiendo que, “al menos a partir de Th. Hobbes, de que la destrucción catastrófica más amenazante es aquella que toma la forma de la guerra” (nota 14, 70). Ahí se alude, por cierto, a una posible lectura dionisíaca de la guerra, fundada en el pensamiento heraclíteo, donde la guerra es la manifestación de la divinidad en toda su violencia. Este camino hermenéutico permite, por lo demás, entender el concepto de vanguardia en el arte relacionado con la política del terror y el discurso fascista.

en Chile y aceptar las cosas tal como están, o desaparecer de modo voluntario en los rigores de la clandestinidad, o buscar el camino del exilio. El narrador de *Estrella distante*, que ha escogido este último camino, nos presenta el exilio como un espacio de relato más apropiado para la reconstrucción de la historia post-catastrófica.

Para esos efectos, el desplazamiento estético de la narración (en la medida que la narrativa de Bolaño es una larga obra metaliteraria), hace sentido sobre sí misma, posibilitando al exilio como una poética. Esta poética, a nuestro parecer, desconfía de una salida, de una esperanza escritural, pues los sujetos, o sus fragmentos, se mueven en el sistema iterativo de la violencia. Sin embargo, obliga a desplazarse en busca de ese signo narrativo por venir, cualquiera que sea.

En medio de la cuestión de los desplazamientos, Juan Stein y Soto, los dos poetas que mentaron vagamente las ambiciones literarias de Bibiano y el narrador, serán hijos del exilio y la violencia latinoamericana. El segundo de ellos aprovecha las circunstancias de exilio y se convierte en sano y exitoso inmigrante francés; no obstante, encuentra una triste muerte a manos de una pandilla neonazi en España. Este evento lleva al narrador a presentar otro hermoso relato de exilio, esta vez ampliando la violencia política a la violencia simbólica. Es la historia de Lorenzo, o Petra, como se llamará posteriormente, que el narrador se empeña en poner como referente de Stein y Soto:

Años después supe una historia que me hubiera gustado contarle a Bibiano, aunque por entonces ya no sabía a dónde escribirle. Es la historia de Petra y de alguna manera es a Soto lo que la historia del doble de Juan Stein es a nuestro Juan Stein. La historia de Petra la debería contar como un cuento: Érase una vez un niño pobre de Chile... El niño se llamaba Lorenzo, creo, no estoy seguro, y he olvidado su apellido, pero más de uno lo recordará, y le gustaba jugar y subirse a los árboles y a los postes de alta tensión. Un día se subió a uno de estos postes y recibió una descarga tan fuerte que perdió los dos brazos. Se los tuvieron que amputar casi hasta la altura de los hombros. Así que Lorenzo creció en Chile y sin brazos, lo que de por sí hacía su situación bastante desventajosa, pero encima creció en el Chile de Pinochet, lo que convertía cualquier situación desventajosa en desesperada, pero esto no era todo, pues pronto descubrió que era homosexual, lo que convertía la situación desesperada en inconcebible e inenarrable (81 ss).

La desventajosa situación de Petra lo lleva a buscar fortuna de cualquier manera. Se convierte en artista y ejecuta lo que puede en las calles de su ciudad. Prontamente la tristeza lo lleva al suicidio; sin embargo, en el momento preciso de su muerte, decide que no va a morir, que vivirá a pesar de todo: “Matarse, dijo, en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante” (83). Una vez que ahorra dinero, se marcha de Chile, pero en Europa, la situación “no fue mucho más fácil. Durante un tiempo, años tal vez (...) se ganó la vida como músico y bailarín callejero en ciudades de Holanda (que adoraba) y de Alemania y de Italia. Vivía en pensiones, en los sectores de la ciudad donde viven los emigrantes magrebíes o turcos o africanos, algunas temporadas

felices en casas de amantes a los que terminaba abandonando o viceversa, y después de cada jornada de trabajo callejero, después de las copas en bares gay o de las sesiones ininterrumpidas en las cinematecas, Lorenzo (o Lorenza, como también le gustaba ser llamado) se encerraba en su cuarto y se dedicaba a pintar o a escribir” (84). De pronto, le vino la fortuna: llegó a Cataluña como bailarín de una renombrada compañía de teatro, y luego triunfó en los paraolímpicos de Barcelona. Allí se dio a conocer y tuvo dinero, espacio en la prensa, medio a través del cual lo conoció el narrador, y su situación provocaba en él, y en muchos otros, tanta alegría como una irremediable tristeza. El narrador confiesa no poder evitar, al momento de pensar en sus malogrados mentores, los poetas y desaparecidos Stein y Soto, recordar también a Lorenzo, aunque “lo único que los une fue la circunstancia de nacer en Chile. Y un libro que tal vez leyó Stein, que seguro leyó Soto (habla de él en un largo artículo sobre el exilio y la errancia publicado en México) y que también leyó, entusiasta como casi siempre que leía algo (¿cómo daba vuelta las hojas? ¡Con la lengua, como deberíamos hacerlo todos!), Lorenzo. El libro se titula *Ma gestalt-thérapie* y su autor es el doctor Frederick Perls, psiquiatra, fugitivo de la Alemania nazi y vagabundo por tres continentes” (81-85).

En la historia sufriente del discriminado y del fugitivo, del homosexual, del poeta violentado y del refugiado, el exilio se abre como posibilidad de una terapia personal dirigida completamente a reunir en el futuro toda la memoria del pasado, pero con la posibilidad que no se repita tal y como fue, sino que de modo diferente, con significados ignorados pero que se encuentran por-venir.

Esta manera de contemplar la vida en el exilio consiste en potenciar aquella capacidad crítica que éste puede entregarnos, sobre todo al mostrar con crudeza pero honestidad el amplio espectro de actos de violencia y dominación que se ejecutan en los diversos lugares del mundo. El exilio aparece como una violencia explícitamente más sana dentro de la cadena de actos de fuerza y violación que se ejercieron en el Chile de la dictadura, pero en general en la historia de las guerras mundiales y en cualquier sociedad donde el paradigma de los oprimidos -trabajadores, homosexuales, mujeres, niños, etc.- son víctima de ello. El desplazamiento de la narración enseña que la iteración es un movimiento del relato hacia la diferencia, un movimiento para escapar del eterno retorno de la violencia en la historia. El exilio anuncia que el desplazamiento es no sólo simbólico, sino que moral y social, y que en base a estos criterios se podrá llegar a nuevas maneras

de comprender la memoria y la historia; aunque, insisto, esas “nuevas maneras” sean una incógnita tanto para narradores como para lectores.

### **3. Exilio interior y subjetividad post-estatal: una nueva historia de gauchos**

Dentro de la semántica del exilio, observamos que la obra de Bolaño, según nuestra interpretación, actualiza un significado bastante peculiar y complejo, a saber, el que lleva a comprender el exilio como un puro ánimo de marginalidad. Donde con mayor ahínco puede probarse esta situación, es en el ánimo de apartamiento radical que se efectúa en el “exilio interior”, algo que ya Bolaño describe de algún modo en *Nocturno de Chile* para demostrar el aislamiento de la sociedad chilena durante dictadura. No obstante, en ese texto el aislamiento predomina, y con él un conjunto de actos violentos, tortura, discriminación y odio. El relato del exilio interior como ánimo de marginalidad, por un lado, pero por otro, de búsqueda de nuevas formas de convivencia y subjetivación de la experiencia frente a una historia cruel o poco feliz, lo encontramos más consistentemente en “El gaucho insufrible”, cuento del libro homónimo publicado en el 2001.

En efecto, el trabajo del Paul Ilie sobre la semántica del exilio concluye que “la separación de individuos de su nación puede adoptar múltiples formas: separación voluntaria, expulsión, auto-exclusión temporal, separación, marginalidad, desplazamiento del centro...” (Ilie 1981: 9-10), lo que implica que la experiencia exílica puede muy bien entenderse como un mecanismo de construcción de subjetividad cuya singularidad radica en su marginación de los discursos nacionales y estatales.

Podemos concentrar la fuerza del significado del exilio en la pura experiencia, en el puro ánimo de marginalidad; en relación a ello, Paul Ilie se pregunta “¿No hay nada aparte de la incomunicación con la propia tierra, ni aislamiento interno de la patria que llene el exilio, a ambos lados de la grieta, de sus esenciales contenidos intelectuales y espirituales?” a lo que responde: “afirmaría que el exilio es un estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la ruptura y separación como condiciones en sí mismas. Vivir aparte es adherirse a nuevos valores que están separados de los valores predominantes; aquel que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en exilio” (1981: 8).

Este marco semántico del exilio interior, como se ha denominado, permite analizar formas más bien relacionadas con la marginalidad como constituyente de una experiencia exílica. Lo que implica una ampliación de la experiencia de violencia política como premisa del exiliado (como expulsado, perseguido, trasplantado) a una experiencia política de post-nacionalidad –fenómeno que no nace estrictamente de la violencia-. Toda vez que la violencia política del sujeto, y la contemplación sufriente de la historia, conlleva un pensar sin el o más allá del o contra el Estado, esta experiencia puede edificarse en la propia marginación del sujeto cultural, es decir, como alternativa al hecho mismo del Estado.

En general, dentro de la narrativa de Bolaño, se lee un argumento contra-estatal en relación a las políticas culturales del campo literario. Un escritor unido al Estado, básicamente, es un escritor que alimenta las políticas autoritarias y verticales de la producción artística. Todo lo contrario a una armonía entre Estado y Arte como figuración política de la belleza, como se lee en la estética de Schiller (*supra*).

Ya en *Estrella distante*, el narrador, aún en el cruel relato del asesino y poeta Carlos Wieder, censura la posibilidad de un artista protegido por el Estado; leyendo unas entrevistas hechas a Wieder, “se bosqueja su teoría del arte. Según Bibiano, decepcionante, como si Wieder estuviera pasando por horas bajas y añorara una normalidad que nunca tuvo, un status de poeta chileno «protegido por el Estado, que de esa manera protege a la cultura». Vomitivo, como para creerles a quienes dicen que han visto a Wieder vendiendo calcetines y corbatas por Valparaíso” (2000: 106). Observamos esta situación, con mayor precisión, en *Los detectives salvajes* para el ejercicio de la poética realvisceralista, donde los poetas tienen como premisa la orfandad moral, literaria y política.

Para discutir el alejamiento del Estado como marginación cultural y producción de nuevas subjetividades, observaremos esta vez el aspecto económico de las formas estatales de control social y la renuncia a la vida institucional y social de un funcionario público en el relato “El gaucho insufrible”. En este análisis, saldrá a la luz la experiencia exílica de una nueva subjetividad, fundada en la marginación y cuyo momento principal es la post-nacionalidad y la post-estatalidad.

El texto que analizamos se sitúa en la biografía de Héctor Pereda, un abogado que trabaja para la administración pública, intachable y “de probada honradez, en un país y en una época en que la honradez no estaba, precisamente, de moda” (7). Este personaje tuvo dos hijos, el Bebe y la Cuca Pereda, que debió criar solo, pues la madre de estos hijos murió tempranamente. Joven aún, el

abogado no quiso volver a casarse, pues se negaba a poner una madrastra para sus hijos. Pereda lee políticamente la cuestión de la madrastra:

Cuando los dos o tres amigos íntimos del abogado le preguntaban al respecto, éste invariablemente respondía que no quería cargar con el peso (insoportable, según su expresión) de darles una madrastra a sus retoños. Para Pereda, el gran problema de Argentina, de la Argentina de aquellos años, era precisamente el problema de la madrastra. Los argentinos, decía, no tuvimos madre o nuestra madre fue invisible o nuestra madre nos abandonó en las puertas de la inclusa. Madrastras, en cambio, hemos tenido demasiadas y de todos los colores, empezando por la gran madrastra peronista. Y concluía: Sabemos más de madrastras que cualquier otra nación latinoamericana (8).

Se desliza, a mi parecer, una lectura de la nación bastante crítica, en la que el artefacto discursivo de la nación se supone abierto al control externo y forzoso de los poderes políticos. La nación argentina, se lee, ha sufrido el control de madrastras forzadas y relacionadas con formas del autoritarismo, como es el caso, muy significativo en la administración política del país argentino, del peronismo.

El peronismo ha sido el evento más significativo de la historia política contemporánea de la Argentina. El discurso del Estado peronista, asociado al bienestar y al paternalismo, así como al maternalismo de Eva Perón, ha sido reificado en la estructura política de la nación, fenómeno visible en el paternalismo de los dirigentes políticos provinciales y vecinales. Según Ignacio Lewkowicz, para la Argentina, “el peronismo es la fuerza integradora más potente del Estado del Bienestar, a la vez que provee una comprensión muy precisa de la omnipotencia del Estado” (2002: 197). Sólo para confirmar esta situación, diremos que en la Argentina, durante los últimos 15 años, los poderes que han gobernado ese país, ora en la transición hacia el mundo liberal, ora en el desfaldo económico del 2001, ora en la recuperación económica de los últimos años, han sido y son parte del partido peronista, de alguna de sus alas, ya sean conservadora, liberales o socialistas. Menem, Duhalde, Kirchner, son los nombres que encabezan esa lista.

Héctor Pereda, una vez jubilado, envejece con rapidez, y comienza a interesarle la política contingente de Argentina. Sin duda, la fuerte entrada al mundo neoliberal ha cambiado las bases de la administración, y eso lo lleva a estudiar en busca de algo enigmático, búsqueda que, de algún modo, lo enloquece. Un día sale a cenar con dos amigos jubilados, un juez y un periodista, y durante toda la comida se ríe: ¿de qué? Le preguntan los amigos, y Pereda responde: “Buenos Aires se hunde” (9). Este vaticinio se cumplirá cuando, días después, la economía argentina, sin el respaldo que se supone tenía, se va al abismo. Toda ella, incluyendo al Estado y la banca. Esta situación, sabemos, fue denominada el “corralito”, aludiendo a la estafa nacional del Estado: todo

el dinero público fue congelado y la población argentina, de un día para otro, se quedó en banca rota. Durante este período, ocurrió el fenómeno del cacerolazo o cacerolada, donde la gente se tomó calles y plazas para destituir a la mayoría de los políticos del gobierno. Pereda, por cierto, tomó parte de este fenómeno público:

Cuando el presidente renunció, Pereda participó en la cacerolada. No fue la única. A veces, las calles le parecían tomadas por viejos, viejos de todas las clases sociales, y eso, sin saber por qué, le gustaba, le parecía un signo de que algo estaba cambiando, de que algo se movía en la oscuridad, aunque tampoco le hacía ascos a participar en manifestaciones junto con los piqueteros que no tardaban en convertirse en algaradas. En pocos días Argentina tuvo tres presidentes. A nadie se le ocurrió pensar en una revolución, a ningún militar se le ocurrió la idea de encabezar un golpe de Estado. Fue entonces cuando Pereda decidió volver al campo... (9).

Antes de continuar con el destino de Pereda, debemos señalar que Ignacio Lewkowicz, ya mencionado, hace una lectura muy sugerente de estos *Sucesos Argentinos* (2002), toda vez que el desfalco estatal produce una muerte objetiva de la subjetividad estatal, momento radical para que el cacerolazo se transforme en manifestación de una subjetividad más allá del estado.

\*\*\*

El Estado, sabemos, “es el resultado de un proceso de concentración de diferentes especies de capital, capital de fuerza física o de instrumentos de coerción (ejército, policía), capital económico, capital cultural o, mejor, informacional, capital simbólico, concentración que, en tanto tal, constituye al Estado en detentor de una suerte de meta-capital que da poder sobre las otras especies de capital y sobre sus detentores” (Bourdieu 1993: 51). En este sentido, el estado como meta-capital, equivale en su génesis a la formación estructural de las relaciones de poder entre las instituciones: aunque el Estado no pueda sino ser *poder* en todo sus modos: como dominación, como protección, como acumulación, como regulación.

En la génesis del Estado, los procesos de acumulación económica fueron tan importantes porque permitieron establecer la idea de unidad en el patrimonio simbólico usado en la moneda. En los territorios soberanos se extendió una moneda única, cuyos símbolos identificaron a los súbditos con el rey y su patrimonio, del cual ellos eran servidores. Así, se puede “asociar el desarrollo progresivo del reconocimiento de la legitimidad de las recaudaciones oficiales a la emergencia de una forma de nacionalismo (...) es probable, en efecto, que la percepción general de impuestos haya contribuido a la unificación del territorio o, más exactamente, a la construcción, en

la realidad y en la representación, del Estado como territorio unitario, como realidad unificada por la sumisión a las mismas obligaciones, impuestas ellas mismas por los mismos imperativos de defensa. También es probable que esta conciencia “nacional” se haya desarrollado en principio entre los miembros de las instituciones representativas que emergen en relación con la discusión del impuesto: se sabe, en efecto, que estas instancias están más dispuestas a consentir los impuestos si éstos les parecen motivados no por los intereses privados del príncipe sino por los intereses del país, primordialmente los imperativos de la defensa del territorio” (Bourdieu, 1993: 55).

Las contribuciones, los impuestos, actúan, por un lado, como formas de nacionalismo y soberanía territorial, imitando y alimentando las fuerzas de defensa, área del Estado donde la violencia es legitimada por y contra la civilidad. Por otro lado, son el punto límite del resguardo político del mercado, a los que hace frente el modelo liberal de administración. Argentina, efectivamente, con el gobierno de Menem principalmente, sufre el debilitamiento de las políticas sociales y la privatización de la mayoría de sus propiedades (Olmedo, 2006: 23ss); a una debida muerte objetiva del Estado, sin embargo, no le corresponde una muerte de la subjetividad estatal que produce y acompaña. Esa subjetividad se mantiene, y se manifiesta, en las protestas, casi siempre insatisfechas, de los movimientos sociales; insatisfechas porque, objetivamente, el Estado ha muerto, de modo tal que la subjetividad estatal pierde su sustento. Esto fue patente para el corralito durante el año 2001, donde el paternalismo del Estado mostró su precariedad económica al estafar a la ciudadanía.

Frente a la estafa del gobierno de turno, las nuevas comisiones de administración anuncian estado de sitio en la Argentina como reacción a la protesta nacional del mundo civil, cuya arma más fuerte fue el saqueo y el discurso anárquico: *que se vayan todos*. Esta situación política es preparatoria para una dictadura, como lo habían sabido ya tanto Argentina como las demás naciones del cono sur durante las décadas precedentes. Frente a la posibilidad de una segunda dictadura, la ofensiva siguiente de la ciudadanía es el fenómeno conocido como “cacerolazo”. Lewkowicz analiza la situación así: “El estado de sitio que sólo reprime a los excluidos saqueadores o a los muchachos insurrectos, pero permite el movimiento masivo de unos caceroleros orientados a destituir al gobierno, no me parece un estado de sitio. Me parece más bien la figura patética de un estado que ha dejado de serlo pero en algún punto lo ignora, o está forzado a ignorarlo por la historia de su constitución. ¿La masa cacerolera incurrió en desobediencia civil o

meramente reconoció que no existía estado de sitio? Si no había estado de sitio es porque no había Estado. Y la subjetivación entonces no se orientaba a prosperar en un más allá del Estado sino que se constituía en otro espacio” (2001: 32).

\*\*\*

Cuando Héctor Pereda, en el cuento, decide volver al campo, se da principio a la búsqueda por una nueva subjetividad en medio de la crisis de la subjetividad estatal. Llamaremos, convenientemente, a esta nueva subjetividad, cualquiera que sea, con el nombre de *post-estatal*.

Sin embargo, la construcción de este nuevo tipo de sujeto está constreñida por los moldes tradicionales de subjetividad marginal propia del nacionalismo estatal. Según la tesis que hace operativa José Antonio Figueroa (2001), el nacionalismo moderno de las naciones americanas tuvo como reacción fundamental el exilio campesino e indígena en la sierra, los Andes y la pampa; de ese modo, se explica que el molde tradicional de sujeto marginado que elige Pereda para su expurgación estatal sea el gaucho y su hábitat, la pampa. Esta identidad de sujeto se hace, sin embargo, insufrible en la Argentina contemporánea. En su hacienda el Álamo Negro, sólo sobreviven ruinas y ratas; el pueblo ya no es sino un fantasma donde indios y gauchos envejecidos esperan la muerte en medio de la pobreza; ni siquiera hay caballos y la gente ironiza sobre las dotes gauchesca del juez porteño.

Durante su estancia en la pampa, fue entrenando las costumbres gauchescas, aún cuando ya nadie las entrenara; cada día iba mostrándose más encerrado en la construcción de su nueva identidad, a la vez que todo el mundo iba hallándolo más loco. Hizo amistad con Don Dulce, un “gaucho”, decía Pereda, que le vendió un caballo roselón, al que puso de nombre José Bianco. Este gaucho, sin embargo, conducía un jeep en vez de caballo, y vivía de cazar conejos y vender su piel: “Pereda siempre pensaba que el oficio de don Dulce no engrandecía a la patria sino que la achicaba. ¿A qué gaucho de verdad se le puede ocurrir vivir de cazar conejos?, pensaba. Luego le daba una palmada cariñosa a su caballo, vamos, che, José Bianco, sigamos, le decía, y volvía a la estancia” (14).

Con algo de dinero que le dio una de sus antiguas sirvientas de Buenos Aires, Pereda pudo contratar a dos gauchos viejos y pobres como ayudantes permanentes. Con ellos, principia la comunidad “gaucha” que va formándose en torno a Pereda en el Álamo Negro. A ellos les decía:

“Argentina es una novela (...) por lo tanto es falsa o por lo menos mentirosa. Buenos Aires es tierra de ladrones y compadritos, un lugar similar al infierno, donde lo único que valía la pena eran las mujeres y a veces, pero muy raras veces, los escritores. La pampa, en cambio, era lo eterno. Un camposanto sin límites es lo más parecido que uno puede hallar. ¿Se imaginan un camposanto sin límites, pibes?, les preguntaba. Los gauchos se sonreían y le decían que francamente era difícil imaginar algo así, pues los camposantos son para los humanos y los humanos, aunque numerosos, ciertamente tenían un límite. Es que el camposanto del que les hablo, contestaba Pereda, es la copia fiel de la eternidad” (15).

La pampa, dentro de la propia Argentina, aparece como espacio de marginalidad, camino rayano en la apertura religiosa de la eternidad. Ilustra, entonces, cómo los espacios nacionales son, a la vez, espacios de exilio y marginación, de modo tal que el discurso de la nación se construye sobre elementos que la desarticulan como artefacto naturalizante de la frontera y el territorio. Las naciones, desde su origen, han construido dispositivos para expulsar a sus habitantes: lo que supone tanto el exilio exterior como interior, y, de alguna manera, la soberanía sobre territorios nacionales especiales para la expulsión controlada de individuos (Ilie, 1981: 16). Es de suyo, en todo caso, que en los espacios de identidad demasiado cerrada y marginal, el Estado haya preferido el control y la homogenización: “la abstracción generalizadora del mercado estatal, la Ley del Estado, establece la ‘igualdad’ jurídica de los ciudadanos (...) Pero ese paso, decisivo para el desarrollo de los sistemas económicos y políticos modernos, conlleva también una negación de los particularismos étnicos” (Jiménez, 1996: 215). Aquello negado, los discursos de identidad y sus espacios de habitación, aparecen, en las postrimerías de la autoridad estatal, como discursos de resistencia. Es el caso del ostracismo siberiano en la nación rusa; sin duda, espontáneamente, en Argentina la pampa o en el resto de América la sierra y la selva. Territorios soberanos donde habitan individuos marginados y muchas veces sin ley, especies de resistentes a-históricos cuya sola presencia son el revés del discurso nacionalista.

En el caso de Pereda, éste asume su condición exílica como mecanismo para marginarse de toda administración autoritaria, a la que desconocerá e incluso querrá combatir. En un pasaje del relato, se presenta la siguiente situación: “Una noche, harto de oír a aquellos viejos soltar frases deshilachadas sobre hospitales psiquiátricos y barrios miserables donde los padres dejaban sin leche a sus hijos por seguir a su equipo en desplazamientos legendarios, les preguntó qué opinión

tenían sobre la política. Los gauchos, al principio, se mostraron renuentes a hablar de política, pero, tras animarlos, al final resultó que todos ellos (...) añoraban al general Perón” (20).

Contradictoriamente, la añoranza del general Perón se construye sobre la base de la iconocidad argentina del hincha de fútbol, que por seguir a su equipo abandona familia y tierra; esta doble situación permite ilustrar la desarticulación del concepto de nación que sufre el discurso de estos personajes. Sin embargo, la reacción de Pereda extrema esta condición:

Hasta aquí podemos llegar, dijo Pereda, y sacó su cuchillo. Durante unos segundos pensó que los gauchos harían lo mismo y que aquella noche se iba a cifrar su destino, pero los viejos retrocedieron temerosos y le preguntaron, por Dios, qué le pasaba, qué le habían hecho ellos, qué mosca le había picado. La luz de la fogata concedía a sus rostros un aspecto atigrado, pero Pereda, temblando con el cuchillo en la mano, pensó que la culpa argentina o la culpa latinoamericana los había transformado en gatos. Por eso en vez de vacas hay conejos, se dijo a sí mismo mientras se daba la vuelta y se dirigía a su habitación (20).

En todo momento, su salvajismo personal remite al “salvajismo” nacional: “otras veces se quedaba dormido entre sus dos gauchos y soñaba con su mujer que llevaba de la mano a sus niños y le reprochaba el salvajismo en el que había caído. ¿Y el resto del país qué?, le contestaba el abogado. Pero eso no es una excusa, che, le reprochaba la señora Hirschman. Entonces el abogado pensaba que su mujer tenía razón y se le llenaban los ojos de lágrimas” (16).

La metamorfosis de Pereda en gaucho y cazador de conejos lo extraña de la ciudad y de sus amigos y familia. Cuando le piden que vuelva a Buenos Aires a firmar unos papeles de venta de su casa, la gente lo mira extrañada, como si Pereda estuviera disfrazado. La corona de esta situación adviene cuando Pereda decide enfrentarse a un escritor “cocainita”, icono de la argentina citadina, que lo insulta cuando Pereda va al encuentro de su hijo en un restaurante de la ciudad. Sin chistar, Pereda lo apuñala, sólo un poco, pero lo apuñala. Decide huir y, con las primeras luces del alba, volver a su estancia, al Álamo Negro, donde sus gauchos lo sufren sin protestar, y su marginación de un país más “salvaje” que él, es posible y hasta una opción valiente.

La marginación de Pereda abre la marcha hacia una pampa sin estado, una identidad de sujeto, la gauchesca, cuyo principio está sobre o fuera de la estatalidad. Si bien existe la voluntad, de parte de las naciones sin estado, de formar Estados propios (Jiménez 1996: 216), o, en el caso del exiliado, que él aparezca como un pequeño Estado en su migración (Dorfman 1980: 35 ss); éstas son opciones tradicionales de entender los nuevos tipos de sujetos que se nos presentan. Sin embargo, si consideramos el exilio no sólo como una experiencia post-catastrófica, sino que, además de eso, como una decisión de marginarse del poder, entonces estamos en los intersticios de

una nueva subjetividad, que se organiza en torno a una historia del dolor y de la opresión, y hacia la libertad de la voluntad de desplazarse, moverse y construirse en ese desplazamiento.

#### **4. *Los detectives salvajes*: por una retórica del exilio**

*...no hay narración alguna que pierda su legitimación ante la pregunta: ¿cómo sigue?*

Walter Benjamin

¿Dónde habitar? Esa pregunta se realizan los personajes que protagonizan aquellos años '20 de la primera vanguardia mexicana; y a esa interrogación fundamental vuelve salvajemente el carácter detectivesco de la novela cuando recupera los testimonios de los poetas que vivieron ese periodo cruzado por utopías revolucionarias en literatura y política: Amadeo Salvatierra, Manuel Maples Arce, entre otros estridentistas y real visceralistas, incluso Cesárea Tinajero, alguien que puede ser la primera poeta vanguardista de Latinoamérica.

El carácter revolucionario de los poetas de esa primera vanguardia los lleva a pensar en poder construir una ciudad poética libre, llena de bares y teatros, con cuartos donde dormirían Borges y Tristán Tzara, Huidobro y André Breton (2000: 357). Esa ciudad se llamaría, en principio Estridentópolis; testimonia Amadeo Salvatierra:

entonces me puse a hablarles de la noche en que Manuel nos contó su proyecto de la ciudad vanguardista, Estridentópolis, y que nosotros al escucharlo nos reímos, creímos que era una broma, pero no, no era una broma, Estridentópolis era una ciudad posible, al menos posible en los vericuetos de la imaginación, que Manuel pensaba levantar en Jalapa con la ayuda de un general, nos dijo, el general Diego Carvajal nos va a ayudar a construirla, y entonces algunos de nosotros le preguntamos quién carajo era ese general (igual que los muchachos me lo preguntaron a mí aquella noche) y Manuel nos contó su historia, una historia, muchachos, les dije, que no difiere mucho de la de tantos hombres que lucharon y se distinguieron en nuestra revolución, hombres que entraron desnudos en el torbellino de la historia y que salieron vestidos con los más brillantes y más atroces harapos (354-355).

En el contexto de una vanguardia heroica, en poesía y política, esa ciudad cobijaría a los habitantes de un nuevo mundo. Irónicamente, sin embargo, esa ciudad es imaginaria de principio, y pensar en ella es el sentido trágico que presentan, por novedad, los real visceralistas. La madre de ellos, Cesárea Tinajero, es la primera en descreer de una ciudad como ésa, aunque participara de las reuniones de vanguardia y fuera asistente del General Carvajal. Más adelante, vuelve a

testimoniar Amadeo Salvatierra sobre el escepticismo de Cesárea Tinajero y su pretensión de exiliarse en el desierto, un párrafo largo que me es necesario citar:

Y entonces se me ocurrió preguntarle hacia dónde se iba. No me lo va a decir, pensé, así es Cesárea, no va a querer que yo lo sepa. Pero me lo dijo: a Sonora, a su tierra, y me lo dijo con la misma naturalidad con que otros dan la hora o los buenos días. ¿Pero por qué, Cesárea, le dije? ¿No te das cuenta que si te marchas ahora vas a tirar por la borda tu carrera literaria? ¿Tienes idea de la clase de páramo cultural que es Sonora? (...) Y Cesárea me miró mientras caminábamos y dijo que aquí ya no tenía nada. ¿Te has vuelto loca?, le dije. ¿Te has trastornado, Cesárea? Aquí tienes tu trabajo, tienes tus amigos, Manuel te aprecia, yo te aprecio, Germán y Arqueles te aprecian, el general no sabría qué hacer sin ti. Tú eres una estridentista de cuerpo y alma. Tú nos ayudarás a construir Estridentópolis, Cesárea, le dije. Y entonces ella se sonrió, como si le estuviera contando un chiste muy bueno pero que ya conocía y dijo que hacía una semana había dejado el trabajo y que además ella nunca había sido estridentista sino real visceralista. Y yo también, dije o grité, todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adonde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije, a la pinche modernidad... (458 ss).

El deseo de llegar a la modernidad implica una actitud heroica, destinada, sin embargo, al fracaso; Cesárea advierte esa situación, cuyo sentido radica quizás en un embelesamiento con la realización total de la utopía. Por eso, decide huir no del DF ni de las reuniones de vanguardia, sino de la teoría histórica cuyo *telos* final es la revolución:

¿Tienes parientes en Sonora?, le dije. No, creo que no, dijo ella. ¿Y qué harás entonces?, dije yo. Pues buscar un trabajo y un lugar donde vivir, dijo Cesárea. ¿Y eso es todo?, dije yo. ¿Ese es todo el porvenir que te espera, Cesárea, hija mía?, dije yo... Y Cesárea me miró, una mirada cortita, así como de lado, y dijo que ése era el porvenir común de todos los mortales, buscar un lugar donde vivir y un lugar donde trabajar. En el fondo eres un reaccionario, Amadeo, me dijo (pero me lo dijo con simpatía). (...) Dios me libre, y en el desierto vi una mancha que se movía por una cinta interminable y la mancha era Cesárea y la cinta era la carretera que llevaba a una ciudad o a un pueblo sin nombre y entonces, cual zopilote melancólico, bajé y me posé o posé mi imaginación adolorida sobre una roca y vi a Cesárea caminando, pero ya no era la misma Cesárea que yo conocía sino una mujer diferente, una india gorda y vestida de negro bajo el sol del desierto de Sonora, y le dije o traté de decirle adiós, Cesárea Tinajero, madre de los real visceralistas (459 ss).

¿Por qué Cesárea decide huir de una empresa que, si bien destinada al fracaso, a ella se entregarían los más diversos poetas y políticos, unos vanagloriados y otros simplemente olvidados? ¿Por qué la madre de los real visceralistas, un grupo de vanguardia duro y resuelto, decide simplemente alejarse y aislarse en el desierto? No podríamos interpretar esto de modo apresurado y resolver esta actitud, esta decisión, como eco de conservadurismo reaccionario; al menos, si así lo pensamos desde una *tradición de la ruptura*, como ejercicio de vanguardia constante de la poesía moderna que caracteriza Octavio Paz (1974), o desde el ejercicio del *pólemos* literario que exige Harold Bloom (1977). Pistas de la respuesta se nos ofrecen, más bien, cincuenta años después.

Hacia la década del '70, el panorama poético de México, como el político, se muestra más conservador que antes. Según Piel Divina, la situación poética de esos años es insostenible, dividiéndose entre los vanguardistas de antaño, que vivían protegidos por la alta academia y la alta sociedad; y los poetas campesinos, que vivían del Estado, de dineros públicos y a quienes casi nadie tomaba en cuenta. Reseñar esto desde Piel Divina, poeta y homosexual de izquierda, es significativo, pues, en cierta medida, el énfasis en la lucha de clases que caracterizó la primera vanguardia hoy es sustituido por la lucha de género, por mujeres y homosexuales que buscan expresión poética, también por marginales vendedores de marihuana (como Belano y Lima) que no reclaman ninguna masculinidad; y por una lucha generacional, entre los viejos poetas y los jóvenes poetas, los primeros hundidos en la pasividad de una vanguardia cansada<sup>12</sup> y los segundos hundidos en la incertidumbre de un futuro poco auspicioso.

A la luz de estas luchas se compone el programa poético de los real visceralistas, cuya finalidad no es ganar el camino a los poetas campesinos y a los vanguardistas de Octavio Paz, sino simplemente desarrollar una poética de la marginalidad, de la renuncia, de la expresión dura y visceral que transforma la poesía en cualquier cosa y da cuenta de la estructura vacía que representa en la cultura. Este grupo poético es oportunista e inactivo, dirigido por Arturo Belano y Ulises Lima y reúne a mujeres, homosexuales y locos (aunque la verdadera búsqueda poética de este grupo es la madre de la poesía mexicana de vanguardia, la que renuncia y exilia en el desierto de Sonora: Cesárea Tinajero).

Luis Sebastián Rosado, poeta de la alta cultura y del bando de Octavio Paz, testimonia los relatos de Piel Divina, real visceralista declarado:

es que entonces, y ahora, me dijo Piel Divina, no había manera de no estar en uno de los dos bandos, ¿de qué bandos hablas?, susurré yo (...) el bando de los poetas campesinos o el bando de Octavio Paz, y justo mientras Piel Divina decía «el bando de Octavio Paz» su mano subió de mi hombro a mi nuca, pues yo era sin ninguna duda uno de los que estaba en el bando de Octavio Paz, aunque el panorama tenía más matices, en cualquier caso los real visceralistas no estaban en ninguno de los dos bandos, ni con los neopriistas ni con la otredad, ni con los neoestalinistas ni con los exquisitos, ni con los que vivían del erario público ni con los que vivían de la Universidad, ni con los que se vendían ni con los que compraban, ni con los que estaban en la tradición ni con los que convertían la ignorancia en arrogancia, ni con los blancos ni con los negros, ni con los latinoamericanistas ni con los cosmopolitas (351).

---

12 En el XIV Congreso Internacional de Estudios Literarios, organizado por Sochel y la Universidad de Tarapacá, leí una ponencia titulada “Autoritarismos y resistencias en la narrativa de Roberto Bolaño: Homosexualidad, literatura y poder”, donde abordé este tema del punto de vista de las relaciones de poder en género, edad y jerarquía social; dicho documento no se encuentra publicado, pero haré mención a algunas de las ideas expuestas allí.

Esta situación de marginalidad constante caracterizará los movimientos del real visceralismo, todos destinados a sencillamente echar por tierra el carácter heroico y masculino del vanguardismo, puesto que liderada por Octavio Paz impone una lectura cada vez más abstracta de la mujer desde ideologías medievales y orientales, y una lectura del varón anclada en la identidad luchadora y paternal, muy ejemplificada en el propio dominio de Octavio Paz, en el largo consejo de Alfonso Reyes, pero también en las relaciones de Lupe con su padrote, aquel que viaja persiguiendo a Belano y Lima por los desiertos de Sonora. Por eso mismo, los visceralistas tienen por iniciadora a una mujer perdida en los desiertos mencionados, de quien nada se sabe, ni de su destino ni de su obra, y que su sola marginación deslegitima el carácter agrupacionista de la vanguardia literaria.

\*\*\*

Tras esta primera reflexión, definiré los rasgos principales del discurso de la novela, a saber, la trama, su construcción y los motivos actualizados en el texto.

La historia de la búsqueda de Cesárea, que se empareja con una historia de la última vanguardia, corresponde a la segunda parte de la novela, titulada *Los Detectives salvajes*, donde encontramos una gran diversidad de testimonios que viajan desde 1976 hasta 1996, relatándonos, entre otras cosas, el devenir del real visceralismo a través de los años, las luchas de la poesía mexicana, historias de vida de los poetas, recuerdos de los años '20, y, por cierto, como fundamentales, relatos de exilio y vagabundaje por una gran diversidad de países: Francia, España, Alemania, Israel, Nicaragua, etc. La primera parte de la novela, titulada *Mexicanos perdidos en México* es la historia, autobiográfica y lineal, durante los dos últimos meses de 1975, de las peripecias del último de los real visceralistas, el joven poeta García Madero, al que nadie, años después, recuerda, pero que acompaña a Belano y Lima al desierto de Sonora en busca de Cesárea Tinajero. La tercera parte, tras la larga sección de testimonios, se titula *Los desiertos de Sonora*, y vuelve a los primeros días de 1976, cuando García Madero, Belano y Lima huyen, acompañando a la prostituta Lupe perseguida por su agresivo padrote y un policía, hacia los desiertos de Sonora en el Impala de Quim Font, diseñador de la revista de los real visceralistas. Durante esa persecución, que dura hasta el 15 de febrero, los poetas y Lupe se pierden en los desiertos de Sonora,

transformándose en desaparecidos de la ruta; y aunque dan con Cesárea Tinajero, sólo es para que, accidentalmente, muera tras una riña entre los poetas y sus perseguidores.

No daré cuenta, en especial, de las incontables interrogativas que exigen análisis en la novela, a saber, su estructura, su intertextualidad, las propuestas estéticas, morales o sexuales de los diversos testimonios, personajes y circunstancias, sino que, de todas ellas, elaboraré aspectos relacionados con (1) la experiencia y la retórica del exilio que se brinda en la relación de los hechos y las identidades de los personajes y (2) la concepción del tiempo narrativo que aquí se nos presenta. Con estos tres aspectos formularé una interpretación final de la novela, la que, en el sentido que hemos venido insistiendo a lo largo del trabajo, tratará de diseñar la subjetividad que promueve, complejamente, la obra de Bolaño analizada hasta aquí en relación al exilio y la marginalidad. Vale decir, el análisis retórico que realizaré no persigue la descripción puramente formal de la novela *Los detectives salvajes*, o más bien de alguna de sus partes, sino que pretende desarrollar el concepto de significante que se presenta en el lenguaje utilizado, y así ver cómo, del punto de vista del interpretante, de la cultura, los significados se convierten en un vacío, desplazado e ilocalizable. De allí que se manifieste, finalmente, como estética de la narración y su temporalidad<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Para el desarrollo de este tipo de análisis retórico, ocupo una definición de la retórica desde la semiótica, de la que Peirce es un antecedente inmediato. Para él, “Como consecuencia de que cada representamen esté así conectado con tres cosas: el fundamento, el objeto y el interpretante, la ciencia de la semiótica tiene tres ramas. La primera es llamada por Duns Scoto *grammatica speculativa*. Podemos denominarla *gramática pura*. Tiene como tarea indagar lo que debe ser verdadero del representamen usado por cada inteligencia científica para que pueda incorporar cualquier *significado*. La segunda es la lógica propiamente dicha. Es la ciencia de lo que es cuasi-necesariamente verdadero del representamen de cualquier inteligencia científica de tal manera que pueda ser válido para cualquier *objeto*, es decir, que pueda ser verdadero. En otras palabras, la lógica propiamente dicha es la ciencia formal de las condiciones de verdad de las representaciones. La tercera, imitando el estilo kantiano de preservar antiguas asociaciones de palabras al buscar nomenclaturas para nuevas concepciones, la llamo *retórica pura*. Su tarea es averiguar las leyes por las cuales en cada inteligencia científica un signo engendra otro signo, y especialmente un pensamiento genera otro” (1897 [2003]). Habría que agregar, para el último caso, que la tarea de la retórica también sería averiguar porqué un signo engendra otro signo en cuanto sus tipos: porqué ese tipo de signo y no otro, y en qué condiciones se produce ese signo y no otro y luego otro y no ese. En fin, lo más importante es que Peirce está llegando a una retórica como último momento de una semiótica. La semiótica, que sería una conciencia científica, redescubre la verdadera conciencia del lenguaje en su retórica. Sólo si ampliamos la retórica de la figura a una retórica de la cultura, podremos entender toda la dimensión de las declaraciones peirceanas. Fabbri define la cuestión de este modo: “podemos admitir que las metáforas no son sólo de léxico, ni siquiera sólo de enunciación: puede haber *metáforas narrativas*” (87). Así, pues, “el principio de metaforicidad (que parecía un mecanismo de adorno que planteaba problemas exclusivamente ontológico: ¿cómo es posible que una rosa sea una mujer, cuando es sabido que se trata de una flor?) no es un principio lingüístico, sino enteramente semiótico (...) No plantea, por tanto, problemas estéticos, a no ser que asuma la importancia de la estética también y sobre todo dentro del llamado razonamiento, es decir, dentro de los procedimientos discursivos capaces de producir los distintos tipos del texto, científico o no, referencial o no. Si la extensión del conocimiento también puede hacerse por vía parabólica y metafórica (...), la que tiene que modificarse es toda la imagen de la semiótica, no ya en una dirección cognitiva, sino estética, de una cognición muy impregnada de

\*\*\*

¿Dónde habitar? Es la pregunta que rodea la escritura del joven poeta García Madero al comenzar la primera parte de la novela. En los primeros días del diario, o desde que se nos muestra éste, hay una preocupación intensa por el presente: no hay un pasado, detrás del joven poeta hay orfandad y vaguedad.

Comienza a leer sus poemas en el taller de Álamo, pero la mala experiencia lo lleva a preferir el mundo de los real visceralistas. En el primer taller, dice él como primer narrador, “leíamos poemas y Álamo, según estuviera de humor, los alababa o los pulverizaba; uno leía, Álamo criticaba, otro leía, Álamo criticaba, otro más volvía a leer, Álamo criticaba. A veces Álamo se aburría y nos pedía a nosotros (los que en ese momento no leíamos) que criticáramos también, y entonces nosotros criticábamos y Álamo se ponía a leer el periódico” (2000: 4). Los real visceralistas, en cambio, suponen todas las resistencias posibles; como hemos dicho, reproducen el sentido de orfandad: en la sección de los testimonios, Manuel Maples Arce, un estridentista que vive casi en el olvido, relata las visitas que le hizo Arturo Belano cuando buscaba información sobre Cesárea Tinajero. Hace notar la indiferencia de Belano, y señala: “Si vuelve a visitarme, pensé, estaré justificado, si un día aparece por mi casa, sin anunciarse, para conversar conmigo, para oírme contar mis viejas historias, para poner sus poemas a mi consideración, estaré justificado. Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación. Nunca volvió” (2000: 184). (En *Carné de Baile*, conjunto de aforismos incluidos por Bolaño en *Putas asesinas* [2001], señala el narrador: “...hay que matar a los padres, el poeta es un huérfano nato” [23, 210]).

---

esteticismo y figuratividad” (2000: 91). Seguramente las ideas de Fabbri sobrepasan lo que se lee en Peirce; pero la postura de Fabbri es un discurso con una historia consistente, que seguramente hunde sus raíces en las modificaciones semióticas del lenguaje. La diferencia del reenvío, la diferencia de los valores, tienen su relación precisa con la diferencia de sentido. Así, las exploraciones gramatológicas de Derrida han derivado en una exégesis retórica de los conceptos de la tradición filosófica. Por cierto, en cuanto a Rorty, la filosofía analítica ha derivado en un uso de los métodos de la crítica literaria y, con ello, de las nociones de estilo y figura de los conceptos filosóficos. Por último, tenemos en Peirce la idea de retoricidad; esta idea define, en los momentos últimos de la teoría angloamericana (Rorty, De Man) la posibilidad de un estudio retórico de la literatura. Pero también, nos conduce a una disolución de todo significado unívoco puesto en cualquier declaración o confusión. Peirce, por su lado, no hizo sino adelantarse, guardando las proporciones, a esta retórica del interpretante que, aludiendo a la noción de código cultural, habla de una retórica de la cultura.

---

Las peripecias, en adelante, del joven poeta con los real visceralistas Belano y Lima, sumados las hermanas Font, San Epifanio, entre otros, serán el relato de un grupo de poetas jóvenes perdidos en México. De librería en librería, de fiesta en fiesta, aparecen como vendedores de marihuana, falsos lectores, pendencieros y amigos de prostitutas. Se marginan de los poetas consagrados y de los no consagrados, siendo su gran enemigo el poeta Octavio Paz: se abren al fracaso sin vacilación alguna<sup>14</sup>.

La ciudad poética de la vanguardia, la ciudad que surge de la revolución, está en el olvido, es el gran tropiezo de la historia literaria, la visión fracasada de la utopía. En un DF dominado por los juegos de poder, por la violencia explícita y una grave atmósfera de pesimismo, el exilio ha pasado a ser una experiencia necesaria. La marginación del poder supone entender el espacio de otro modo; como un espacio que se brinda, permanentemente, al futuro, a lo desconocido. Tras la primera noche de juerga, de madrugada, en algunas calles peligrosas del DF, cuenta el joven poeta García Madero cómo la vanguardia se transformaba en un absurdo juego: “Uno de ellos, Belano, me estrechó la mano, dijo que ya era uno de los suyos y después cantamos una canción ranchera. Eso fue todo. La letra de la canción hablaba de los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer. Antes de ponerme a vomitar en la calle les pregunté si éstos eran los ojos de Cesárea Tinajero. Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista y que juntos íbamos a cambiar la poesía latinoamericana” (23).

Las aventuras fantásticas, los relatos distorsionados, las conversaciones entrecortadas y nocturnas, conducen al gran escape que mencionamos antes: en el Impala de Quim Font, Belano, Lima, García Madero y Lupe, seguidos de sus perseguidores, van en busca de los desiertos de Sonora y los ojos de Cesárea Tinajero:

Vi salir a los dos matones del Camaro y los vi dirigirse hacia mí. Vi que Lupe me miraba desde el interior del coche y me abrió la puerta. Supe que siempre había querido marcharme. Entré y antes de que pudiera cerrar Ulises aceleró de golpe. Oí un disparo o algo que parecía un disparo. Nos han disparado, hijos de la chingada, dijo Lupe. Me volví y a través de la ventana trasera vi 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. Son fuegos artificiales, oí que decía Belano mientras nuestro coche daba un salto y dejaba atrás la casa de las hermanas Font, el camaro de los matones, la calle Colima y en menos de dos segundos ya estábamos en avenida Oaxaca y nos perdíamos en dirección al norte del DF (137).

---

14 “A los real visceralistas nadie les da NADA. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales. Belano y Lima parecen dos fantasmas. Si simón significa sí y nel significa no, ¿qué significa simonel? Hoy no me siento bien” (113).

Luego de ello, en la segunda parte, se nos entregan detalles de las vidas de los poetas real visceralistas. De Belano, sabemos que es chileno y ha sido exiliado del golpe de Estado de Pinochet:

Laura Jáuregui: Su hermana, entonces, me hizo un pormenorizado resumen de sus últimas andanzas. Había viajado por toda Latinoamérica, había retornado a su país, había sufrido las inclemencias de un golpe de Estado. Sólo atiné a decir: qué mala suerte (...) Me lo imaginé perdido en un espacio en blanco, un espacio virginal que poco a poco se iba ensuciando... ajeno a su voluntad...y hasta la voz de su hermana que hablaba de la revolución latinoamericana y de las derrotas y victorias y muertes que iban a jalonarla comenzó a desfigurarse y entonces ya no pude seguir sentada un segundo más... (166-167).

Auxilio Lacouture: Arturito había cumplido y su conciencia, su terrible conciencia de machito latinoamericano, en teoría no tenía nada que reprocharse. Se había presentado como voluntario el 11 de septiembre. Había hecho una guardia absurda en una calle vacía. Había salido de noche, había visto cosas, luego, días después, en un control policial había caído detenido. No lo torturaron, pero estuvo preso unos días y durante esos días se comportó como un hombre. Su conciencia debía estar tranquila (...) Pero cuando volvió ya no era el mismo (...) comenzó a reírse de sus antiguos amigos, a perdonarles la vida, a mirarlo todo como si él fuera el Dante y acabara de volver del infierno (196).

Ese sentido de la diáspora nos remite a un tipo de sujeto fragmentado, cruzado por la experiencia de la revolución, su fracaso y la asunción de un absurdo. Cuando vuelve al DF, Belano ya no es el mismo, se precia de macho revolucionario, pero de su conducta se deja entrever un profundo pesimismo, una sensación de vergüenza y derrota. En estas condiciones, por así decirlo, de post-catástrofe, se genera la narración de lo terrible, de lo acontecido en toda su crueldad, rayana, al menos retóricamente, en una interpretación nominal de la Historia.

Esta interpretación nominal y la captación y exposición de lo verdaderamente existente, es decir, un largo ejercicio del mal radicado en ella, está sutilmente manifestado en *Los detectives salvajes*: los testimonios hablan de desaparecidos, asesinatos, crímenes, asombrosas demostraciones de agresividad y dominación. En *Nocturno de Chile*, podemos observar este uso de la narración de modo tan sutil que se aplica incluso una retórica de la indiferencia: “Es un cuerpo narrativo tejido obsesivamente con una palabra sutil, pero envilecida hasta una gradación insostenible (...) Bolaño construye un lenguaje del mal con situaciones históricas (...) con ese *nocturno aterrador de Chile*, y juega a codificarlas con metáforas, con una niebla de vaguedad o de silencio, subversivamente” (González 2003: 31 ss).

La exploración en los espacios de lo degradado, concertados en torno a la catástrofe o, sin ella, en la pura marginalidad, es una estrategia narrativa cada vez más fundamental en el discurso y en la propuesta de subjetividad de la obra de Bolaño. Es una exploración que, si bien en apariencia se muestra sólo traumática y resentida, como un gran malestar, es más bien ilustrada y actual; en

cierta medida, alegre. Termina por ser un saludable relato, honesto y desinteresado, del mundo de la marginalidad.

Estas condiciones vienen a ser grata compañía de la estética real visceralista que se expone en *Los detectives salvajes*. Hay, por un lado, en la práctica de la estética visceral, una conciencia metatextual que resta valor a la poesía (aunque la búsqueda de ésta sea primordial), y otorga más valor a la narrativa por el carácter *popular* que se deduce de ella. Esto queda demostrado en la prolongación constante de la novela (en alguna medida tensión oral de la escritura) y por la mencionada exploración de los espacios marginales. Por otro lado, además, se programa, en los personajes que habitan tanto diario como testimonio, una política del sujeto desarraigado de la pedagogía del hogar.

En todo el decurso de la novela, los conflictos y peripecias narradas están conectados con el mundo marginal de la ciudad y el mundo popular de lo rural. Esta conexión tensiona la práctica literaria realizada desde dentro y desde el aislamiento social: invita, de algún modo, a participar del mundo de la experiencia poniéndola en contradicción con los modelos culturales elaborados principalmente por los discursos dominantes y las instituciones del poder. A la luz de las ideas de Walter Benjamin sobre “El narrador” (1961), texto en el cual se establece la diferencia entre novelista y narrador, podemos decir que, en el caso de la novela, “El lugar de (su) nacimiento... es el individuo en su soledad, que ya no puede referirse (...) a los hechos más importantes que lo afectan; que carece de orientación y que no puede dar consejo alguno (...) la novela nos hace saber cuál sea la profunda desorientación de los seres humanos” (1961: 193). Por su parte, la narración es la transmisión libre de las experiencias, que se hace desde la consejería y el contacto con los otros. Los caminos de interpretación abiertos hasta aquí nos empujan a leer de modo mucho más diverso y plural la obra de Bolaño, y considerar que, en lo profundo de la narración de *Los detectives salvajes*, pero así también en la mayoría de sus cuentos, se encuentran compenetrados ambos tipos de narradores, un novelista desconcertado y un narrador viajero y consejero. No lejos de lo que concluye Benjamin, al señalar que tanto marino mercante como campesino sedentario son los tipos fundamentales de la narración, y que ambos no están en contradicción sino que en íntima compenetración (191). Las historias migrantes y las historias del terruño conviven en la artesanía de la narración. Es por eso que la condición diaspórica del joven poeta García Madero en la primera parte de la novela, íntegramente ocurrida en el DF mexicano, se repite, o se refuerza, en los testimonios, emitidos desde una decena de lugares diversos. Todo esto sólo confirma lo

comprobado en el capítulo “Exilio interior y subjetividad post-estatal: una nueva historia de gauchos” de este trabajo (*supra*), en la que pongo en práctica la tesis de Paul Ilie (1981) sobre el ánimo de marginalidad como causa y efecto del ejercicio del exilio.

La narración, que ellos consideran un arte vulgar<sup>15</sup>, permite a la estética visceral adentrarse en la experiencia de lo marginal. Es por ello que de la profunda condición de desconcierto del novelista, que sólo tiene por sentido de su narrar el poner lo inconmensurable de la vida humana como el más alto misterio (Benjamin *dixit*), transitamos a una narración de experiencias, casi anecdótica, consejera, que muestra un profundo conocimiento moral de la subjetividad. De los testimonios en el manicomio de Quim Font, las peripecias penitenciarias de Heimito y Ulises Lima en Israel, el entremezclado de rebeldía y homosexualidad de un Piel Divina, se extrae esta invocación a narrar desplazándose de lugar en lugar; pero como si no hubiera desplazamiento alguno, sino que todo fuera fragmentos de una única gran migración. Las historias migratorias, por tanto, van tornándose historias de terruño, y las historias de marginalidad van tornándose céntricas.

Estas dos maneras de narrar discutidas hasta aquí, la retórica de la ‘indiferencia’ –una manera abierta y sin tapujos de narrar la morbidez de la historia- y la opción de desplazamiento de la narración, tiene significaciones no sólo conceptuales, sino que además pragmáticas. La opción del desplazamiento significa ocupar el lenguaje de una manera tal que esté más asociada a la materialidad de la experiencia migrante, momento en el cual el exiliado, por cierto, se convierte en un sujeto sin condiciones territoriales, fenómeno que se hace extensivo para el narrador. Es éste el que se ve abocado a la tarea de activar una narrativa sin territorio, ocupando estrategias discursivas en competencia con el carácter migrante de la enunciación narrativa: la fórmula del contraexilio, cuando el narrador enuncia el exilio desde la propia condición migrante.

Una forma de expresar esta desterritorialización del lenguaje es, por el carácter migrante y plural de su enunciación, la anécdota; sumándole a ello el hecho de su misterioso humor. Los testimonios, por mucho que sean enunciados en los límites del conflicto poético o político, están enredados de anécdotas y conversaciones cotidianas; lo que, en principio, no debe por qué ser contradictorio, sino que expresión de una profunda desconfianza respecto de un lenguaje abstracto y generalizador.

---

<sup>15</sup> Ernesto San Epifanio le dice a García Madero: “Con la poesía tengo de sobras, aunque un año de éstos voy a cometer la vulgaridad de ponerme a escribir cuentos” (46).

Recordando aquella retórica de la indiferencia que solapadamente veíamos en la descripción de acontecimientos violentos en *Nocturno de Chile*, repitiéndose el fenómeno en *Los detectives salvajes*, podemos pensar en las figuras retóricas que se activan dentro de esta estrategia de discurso que es por sí misma la anécdota. Uno de los testimonios donde notamos el ejercicio de la anécdota, es el de Andrés Ramírez (testimonio de 1988), un chileno que cuenta: “Mi vida estaba destinada al fracaso, Belano, así como lo oye. Salí de Chile un lejano día de 1975, para más datos el 5 de marzo a las ocho de la noche, escondido en las bodegas del carguero *Napoli*, es decir como un polizone cualquiera, y sin saber cuál sería mi destino final” (388 ss). Tras viajar de polizone por un buen tiempo, llega a Barcelona, donde conoce a Belano, momento en el cual se comunica este relato; contándole sus peripecias para salir de la pobreza y la ilegalidad, describe el proceso por el cual recibe una especie de intuición numérica que le permite ganar la lotería; a la manera de epifanías, ve objetos que simulan números, y combinaciones ganadoras. Finalmente, juega y obtiene un premio generoso; con el dinero, fortuna y alegría. Compra casas y negocios, dando trabajo a inmigrantes (como en el caso de Belano, inmigrante también). Luego, el golpe de suerte le permite ganar otro premio, convirtiéndose en multimillonario. Cuando va en busca de abogado para resolver sus problemas de ilegalidad, éste le dice:

En España, dijo, un hijo de las Américas nunca es extranjero, aunque ciertamente mi entrada al país había sido irregular y eso tenía que arreglarse. Después llamó por teléfono a un periodista de *La Vanguardia* y éste me hizo unas preguntas, unas fotos y al día siguiente yo ya era famoso. Salí en dos o tres periódicos, que yo sepa. El polizone que gana una quiniela, dijeron. Guardé los recortes y los mandé a Santiago. Me hicieron un par de entrevistas para la radio... (392 ss).

Luego de disfrutar, consolidarse económicamente y viajar por diversos países de Europa y África, cuenta: “No hay nada como viajar para ensanchar la cultura. Pero también para afinar la sensibilidad. Conocí Israel, Egipto, Túnez, Marruecos. Al final de mis viajes volví con un solo convencimiento: no somos nada” (394). Observamos, fuera de la ironía, que ya ocupa bastante lugar en la narración, el ejercicio de la epifonema, que consiste en una reflexión enfática, exclamativa, que se hace como desahogo, lección moralista, resumen o consecuencia de todo lo dicho antes. Esta figura se expresa como una enseñanza moral que se deduce de una narración sobre alguna experiencia radical, trágica o irónicamente desastrosa, cosa tan característica en los testimonios de la novela *Los detectives salvajes* o de sus novelas *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*.

Siguiendo con Andrés Ramírez, el inmigrante chileno en España que se convierte en millonario, se cuenta que la tristeza lo embarga, los números que lo habían hecho millonario lo intimidaban, esclavizándolo a una cavilación angustiante y permanente. Con diversos mecanismos, terminó por solazarse en su fortuna y aceptar, sin presuposiciones, su mundo y su vida; es decir, asumiendo casi alegremente el azar y el sin sentido de su existencia. Termina por decirle a Belano: “¿ha oído hablar alguna vez de la teoría de la Isla de Pascua? Esa teoría dice que Chile es la verdadera isla de Pascua, ya sabe, al este limitamos con la cordillera de los Andes, al norte con el desierto de Atacama, al sur con la Antártica y al oeste con el océano Pacífico. Nacimos en la isla de Pascua y nuestros moais somos nosotros mismos, los chilenos, que miramos perplejos hacia los cuatro puntos cardinales” (395).

Esta exposición de la suerte y la tristeza interior, de la intuición, la alegría y el destierro, hablan de una concentración infranqueable de casualidades, acaso el sentido final de la vida migrante; donde la anécdota de lo posible viene a ser lo más importante, por mucho que el relato de la fortuna sea, por sí mismo, desafortunado. La enseñanza moral hace referencia a la perplejidad de la existencia humana, a la fragilidad del pulso histórico en el que se ve envuelto el devenir humano.

La asunción del devenir es lo que caracteriza este juego epifonémico e irónico de la anécdota, que, pareciendo ingenua, nos expresa un profundo escepticismo en los efectos de la voluntad humana y la cruel veracidad de un sin sentido del tiempo histórico. En la sección 23 de los testimonios de *Los detectives salvajes*, encontramos una serie de discursos sobre la condición y el “honor” de los poetas, una relación epifonémica de la vida literaria. Las estrategias discursivas que se combinan son la anécdota, el mencionado epifonema y la narración desplazativa de la novela de formación con sesgo autobiográfico. Esas condiciones del discurso, que podríamos llamar retóricas narrativas, se construyen de modo unitario para toda vida y para toda migración. Por ejemplo, observamos en esta parte los testimonios de Iñaki Echavarne, Aurelio Baca, Pere Ordóñez, Julio Martínez Morales, Pablo del Valle, todos críticos o poetas o narradores, que cuentan hechos relacionados con la vida literaria. De todos ellos se lee un amplio y consolidado sin sentido de la vida, el que relacionan y finalizan con un epifonema del tipo: “todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como comedia” (23, 484), o “lo que empieza como comedia acaba como película de terror” (23, 490). Significativa es la postura de Aurelio Baca frente a la historia política de Europa, que expresa así: “No sólo ante mí mismo ni solo ante los espejos ni en la hora de la muerte que espero tarde en llegar, sino ante mis hijos y mi mujer y ante la vida serena que

construyo, debo reconocer: 1) Que en época de Stalin yo no hubiera malgastado mi juventud en el GULAG ni hubiera acabado con un tiro en la nuca (...) 3) Que en época de Hitler, sin embargo, yo habría sido uno de los que tomaron el camino del exilio, y que en época de Franco no habría compuesto sonetos al Caudillo, ni a la Virgen Bendita como tantos demócratas de toda la vida. Y una cosa va por otra. Mi valor es limitado, bien cierto, mis tragaderas también. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragicomedia” (23, 484-485).

Vemos así que la renuncia al poder, la crítica de la dominación y la violencia, el camino del exilio y el relato de vida se hallan unidos en la narración, como si ese fuera el verdadero significado y la verdadera manera de narrar el tiempo del discurso.

Podríamos dar más ejemplos de esta situación, pero bastará con citar el testimonio de Iñaki Echavarne, con quien capítulos atrás Belano se bate a duelo por una mala crítica en un diario catalán, justo antes que el real visceralista viaje a África en calidad de simple vagabundo. El texto de Iñaki es significativo puesto que es un metadiscurso sobre la propia novela o, incluso, sobre la estética que se modela en el lenguaje narrativo de la obra de Bolaño analizada hasta aquí: “Durante un tiempo la crítica acompaña a la Obra, luego la crítica se desvanece y son los lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediamente sola en la inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia” (23, 484).

Este texto anuncia el final de la novela, que de haber empezado con las graciosas peripecias de los poetas mexicanos viscerales, termina con ellos dando muerte a Cesárea, perdidos en los desiertos de Sonora y semejantes a fantasmas sin lenguaje alguno. Y expone la retórica que mueve a su discurso: el desplazamiento y las figuras que, centradas en el sintagma, vuelven sobre él, sobre lo escrito y lo narrado, para desmentirlo, ironizarlo, confundirlo.

La tercera parte de la novela, titulada “Los desiertos de Sonora (1976)”, es decir, donde vuelven al final de la primera parte, comienza el 1 de enero, cuando García Madero escribe en su

diario: “Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar” (2000: 557). Esta figuración narrativa del tiempo implica el uso y efecto de una retórica del sintagma que sea consecuente con esa escritura del hoy, del ayer y el mañana. Una retórica, por tanto, de la continuidad, el desplazamiento, el viaje y la especulación de un tiempo migrante: una retórica del exilio.

Cuando avanzan hacia el desierto de Sonora, la sensación de estar perdidos recrudece, y con ello la conversación sobre la literatura se hace fluidamente intrincada. En el Impala van Lupe, Belano, Lima y el joven poeta García Madero, al que nadie recuerda, pero que azota a sus acompañantes con preguntas de retórica –como sobre las figuras pitiámbico, mimiambo, homeoteleuton, patagoge- y de métrica –como sobre los metros saturnio, yámbico, proceleusmático-. Este énfasis en la forma literaria nos revela la preocupación de los narradores por expresar, en definitiva, una determinada estética de la narración. Si nos fijamos en las figuras retóricas que se obstina en definir García Madero, tenemos: Síncopa, que consiste en una “supresión de uno o varios fonemas en el interior de una palabra” (558), luego la Epanortosis, “figura lógica que consiste en volver sobre lo que ya se ha dicho para matizar lo afirmado o para atenuarlo o incluso para contradecirlo” (558), y también el Quiasmo, el cual “consiste en presentar en órdenes inversos los miembros de dos secuencias” (559). Estas figuras de dicción, tanto de adiectio como retractio, sirven para alargar y abreviar el discurso, para volver insistentemente sobre un texto, contradiciéndolo, confirmándolo, cambiándolo siempre en definitiva. Sucede, por ejemplo, con la anáfora, que repite un texto al comienzo de cada frase, pero que en cada frase tiene un significado distinto según sea su contexto textual inmediato. O con el calambur, donde una separación silábica en una palabra o frase ya dicha (“plata no es, plátano es”) son figuraciones lúdicas del discurso, cuya finalidad es demostrar que el lenguaje mismo presenta la verdad de modo tan cierto como falso, es decir, mediante el juego y la precariedad del entendimiento.

Esta es la sensación que deja el texto de la tercera parte en sus primeras líneas, la de descreimiento en el poder del lenguaje –lo paradójico es que sucede tras haber escrito más de 500 páginas en la edición que fuere-. Durante esas conversaciones, el grupo de fugitivos avanza por los pueblos cada vez más pequeños y abandonados de Sonora, hasta encontrarse con la inmensidad de

su desierto. Para no aburrirse, García Madero comienza a dibujar círculos y líneas que semejan charros mexicanos en diversas actividades; se los entrega a sus amigos para que revelen el significado. En esta manifestación icónica se establece nuevamente el escepticismo en el lenguaje escrito, el lenguaje de la literatura; lo que quiere decirse está tan velado, es tan poco decible desde el lenguaje oral o escrito que el dibujo viene a sustituirlo; algo como lo que pasó a Cesárea Tinajero en su poema “Sión”, donde su creación, entendida como vanguardia extrema, es más bien un juego de líneas sin misterios. Uno de los dibujos llama la atención sobremanera: cuatro círculos concéntricos y un punto dentro de ellos ubicados de modo tal que se haga un cuadrado invisible; en el centro de este cuadrado, un rectángulo negro. Ante la pregunta de García Madero, Belano señala: “(son) Cuatro mexicanos velando un cadáver” (576). Esta respuesta confirma que, ya siendo violencia y terror, el lenguaje se amilana y esconde, o el narrador se fragmenta y se vuelve comunicativo: sólo puede graficar un dibujo cualquiera, lo que supone, semióticamente, un significado icónico: preciso, indicial. Me parece, incluso, que pretende criticar y demostrar la “vanidad del lenguaje en general, cuyas ‘propiedades’ necesariamente generalizadoras y conceptualizantes, universalizantes, se deslizan por la superficie de un mundo de cosas únicas que no admiten generalizaciones” (Jameson 2001: 166). El significado icónico, por ser preciso, se contradice con la verdad de lo que indica: la violencia de la pedagogía nacional velando a sus muertos.

El viaje interminable por los desiertos de Sonora, las conversaciones cifradas y absurdas, los rastros poco felices de Cesárea Tinajero, los hace transformarse en fantasmas que migran de colina en colina, en busca de un horizonte demasiado lejano. El conflicto de buscar a Cesárea, sumada la persecución de Alberto y el policía, termina así: “Hemos encontrado a Cesárea Tinajero. Alberto y el policía, a su vez, nos han encontrado a nosotros. Todo ha sido mucho más simple de lo que hubiera imaginado, pero yo nunca imaginé nada así. El pueblo de Villaviciosa es 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 o aburrida” (601 ss). Tras estos encuentros, se revela la vacía condición de poeta vanguardista de Cesárea, madre de los real visceralistas. Grínor Rojo, en su “Sobre los detectives salvajes” (2003: 68 ss), ve en Cesárea, por una parte, una madre mitológica de la literatura moderna, de la que Bolaño es heredero último y, por otra, la versión femenina de Octavio Paz, en la medida que se anuncia en ella todo lo contrario al poeta paciano: masculino, protagónico y exitoso. Cuando huyen con ella de Alberto y el policía,

para luego enfrentarse en una desordenada riña, terminan por fin dando muerte a los perseguidores y al cuerpo enorme de Cesárea Tinajero. Rojo señala que: “La muerte de Cesárea Tinajero, primera vanguardista de México, es esencialmente, en la novela que nos ha proporcionado Roberto Bolaño, la muerte de una cierta manera de concebirse el escritor a sí mismo y de concebir su creación” (72).

Pero de esa muerte surgirán otras reflexiones, que por estar conectadas con el sin sentido, el vacío y la nada no son menores ni poco atendibles. De hecho, desde mi interpretación, esas reflexiones son finalmente la coronación de la novela, en todo el escepticismo del lenguaje y la narración.

Con el primer final de la novela, es decir, cuando muere Cesárea, aparecen preguntas ineludibles: ¿cómo definir la novela? ¿Cuáles son los movimientos retóricos y sus respectivos significados discursivos? Los criterios de la novela negra, que han sido también leídos por Rojo en el texto citado, se aplican con cierta soltura a la novela por entero, pero en su final, sólo existe una subversión del género, en la medida que el objeto tan insistentemente buscado es asesinado por sus detectives. Lo que queda es definir el texto como un largo diario de viaje, donde principio y final están abocados a describir desplazamientos. Se puede entender así que la novela es una gran subversión a la novela negra y a todo género, pero también a la experiencia de la modernidad que pretendía buscar en el viaje, el origen de la vanguardia y el pulso histórico de la gran voluntad subjetiva. La experiencia no es culposa: “A veces pienso en la pelea como si fuera un sueño. Vuelvo a ver la espalda de Cesárea Tinajero como la popa de un buque que emerge de un naufragio de hace cientos de años. La vuelvo a ver arrojándose contra el policía y contra Ulises Lima. La veo recibiendo un balazo en el pecho. Finalmente la veo disparándole al policía o desviando la trayectoria del último disparo. La veo morir y siento el peso de su cuerpo (...) Pienso que tal vez Cesárea no tuvo nada que ver en la muerte del policía (...) A veces, para variar, intento pensar en la muerte de Alberto, pero no puedo. Espero que los hayan enterrado junto con sus pistolas. O que hayan enterrado éstas en otro agujero del desierto. ¡Pero que en cualquier caso las hayan abandonado! Recuerdo que cuando metí el cuerpo de Alberto en el maletero revisé sus bolsillos. Buscaba el cuchillo con el que se medía el pene. No lo encontré. A veces, para variar, pienso en Quim y en su Impala, que probablemente nunca más verá. A veces me da risa. Otras veces no” (607).

Este relativismo nos provoca buscar, sin encontrar, el significado discursivo de la novela. Pareciera finalmente, que la novela se lee como una gran metáfora de la historia contemporánea, la de la juventud de post guerra, de las dictaduras y la guerra fría, la de la experiencia de la modernidad literaria, el mito del origen de la vanguardia y su despedida. Pero si así fuera, esa cantidad de metáforas nos conducirían a definir la novela como una alegoría. Quizá sea esa la retórica precisa del texto, que se manifiesta ambivalente entre el humor de un buen número de imágenes, la agrupación confusa de metáforas, la descripción alegórica de una escritura dolida y un epifonema final que enseña a despedirse de la experiencia moderna del arte. Con predominio de la alegoría, por cierto, puesto que ella: “ofrece a la mirada del observador la *facies hippocratica* de la historia en tanto paisaje primordial petrificado. La historia, en todo lo que tiene, desde el comienzo, de extemporáneo, penoso, fallido, se acuña en un rostro, no, en una calavera... Este es el núcleo de la consideración alegórica, de la exposición barroca, mundana, de la historia como historia sufriente del mundo” (Benjamin, Walter; cit. por Avelar, 2000: 123).

Sin duda que podemos calificar la novela como una narrativa alegórica, calificación retórica que revela los altos grados de informalidad del texto. Paul de Man señala que: “Las narrativas alegóricas cuentan la historia del incumplimiento del leer (...) Las alegorías son siempre alegorías de la metáforas y, como tales, son siempre alegorías de la imposibilidad de leer –oración ésta en la que el genitivo ‘de’ se debe ‘leer’ a su vez, como una metáfora” (cit. por Jameson, 2000: 180).

Para Carlos Labbé, la novela sugiere la desaparición del significado discursivo (de la historia y del discurso), demostrado a través de las inconclusiones de la novela: “Para entender *Los detectives salvajes* es necesario considerar la importancia de sus inconclusiones, tal como el narrador busca a los protagonistas en los sitios donde se han ausentado, entrevistando a personajes que no volvieron a verlos. Nunca se logrará leer la obra de Cesárea Tinajero, menos conocer a cabalidad qué la llevó lejos de los Estridentistas y de la capital mexicana. No es posible leer un sólo poema de Lima y Belano, sistematizar el programa estético del realismo visceral, ni tampoco encontrar la explicación del exilio de ambos de México. Jamás sabremos, con certeza, el paradero de García Madero. *Los detectives salvajes* se construye sobre la imposibilidad de acceder a un significado, o de explicarlo si se encuentra. A nivel de historia, del discurso ambiguo que la cuenta, como de la fragmentaria estructura narrativa, la novela se transforma en una búsqueda en

abismo. Un infinito significativo donde las frases se pierden en la distancia, o el silencio de las páginas” (2003: 94-95).

Pero, en la lectura de Bolaño, sobre todo de sus *Detectives salvajes*, se observa una marcada tendencia a poner la dialéctica sufriente de la historia en términos de metonimia; así, mediante un cambio fundamental de la narración, de la autobiografía de García Madero a la fragmentariedad de los testimonios de la segunda parte, y de ahí nuevamente a la autobiografía que termina en el vacío de una pregunta imposible de responder, esa novela de Bolaño nos enfrenta a la memoria abierta de la historia, más que sufriente, absurda. En vez de poner, alegóricamente, la narración en términos de pasado y futuro, la novela nos abre el enigma del presente. Por ello, cada testimonio de *Los detectives salvajes* es un presente que se alarga mediante la narración metonímica: unos junto a otros permiten una apertura encadenada de la subjetividad. De la misma manera, en la metonimia, pasado y futuro confluyen en el presente. Sólo un diario de viaje –pero también de desarraigo, exilio-, puede permitir este olvido del tiempo y despedirse de la experiencia teleológica de la historia, para confluír en un presente –un significativo- permanente: el de la escritura misma. Sólo el hecho que puedan unirse la imposibilidad de leer la novela –es decir, su significado discursivo- con la comunicación metonímica de un desarraigo fundamental –el del narrador, el del significativo-, permite que, aun cuando sólo nos quedemos con una frase significativa, una pregunta retórica (“¿qué hay detrás de la ventana?”), la novela pueda finalmente leerse. Así, *Los detectives salvajes* abren la memoria a la lectura, y la lectura se abre a sí misma: el final de la novela lo confirma, pues la temporalidad expuesta en esa comunicación del desarraigo sólo espera por la próxima palabra, por el próximo lector, por el próximo lugar.

La pregunta “¿dónde habitar?” equivale al epígrafe de Benjamin: “¿cómo sigue la novela?”, y a su vez ambos equivalen a la deslegitimación de toda narración, incluida la que venimos analizando, aunque su singularidad es haber mostrado cuán deslegitimado es el propio lenguaje ante preguntas como esas. También ambas son preguntas que, al igual que la última que enuncia García Madero el 15 de febrero, deben quedar, al menos por ahora, sin respuesta.

## **5. In conclusiones del exilio: marginalidad y razón cínica.**

No sin dificultades, hemos tratado a lo largo de esta tesis, responder una serie de interrogantes sobre la narrativa de Bolaño y su relación con el exilio. Por cierto, del hecho que hayamos asumido la polisemia fenomenológica del exilio –las políticas del destierro, sus vinculaciones con el mundo de la tradición cultural y la relación con la producción de sujeto- resulta la variedad de enfoques que hemos trabajado en cada uno de los capítulos.

En el primer momento de análisis, es decir, en la discusión sobre la comunicación del exilio, se extrajo no sólo la multiplicidad semántica del exilio, sino que además nos inclinamos por superar las eventuales dicotomías y los significados polarizantes, hasta actualizar en el exilio un fenómeno cultural de significación altamente compleja. Esto no se hizo tanto por gratuita voluntad hermenéutica, sino porque la narrativa de Bolaño, por los juegos altamente deconstructivos que se revelan en la superficie de sus textos, anunciaba a cada momento la necesidad de no ser reducida a significados precisados de antemano o a restringirla a ámbitos de interpretación específica, como la del *duelo* y el sentimiento de post-catástrofe irrecuperable que se produce en la violencia política y el exilio. Por el hecho que esta última noción no parece necesariamente vincularse isotópicamente a la violencia política de un exterminio, una desaparición o a los efectos de un aparato represivo, nos enterábamos que había en el exilio una producción narrativa de subjetividad mucho más compleja e, incluso, más auspiciosa que la restringida al dolor y el relato sufriente. También, por el hecho que era ésa una manera un tanto literal de leer una producción literaria como la de Bolaño, particular de suyo y lo suficientemente elaborada como para exigir exclusividad analítica.

En ese sentido, analizar *Estrella distante* del punto de vista de la dominación significó conjugar las diversas formas de violencia practicadas durante la dictadura de Pinochet en Chile: la instalación de una sociedad del temor; la disposición, luego del golpe, de un aparato represivo que, objetivando la violencia a manos de la administración estatal, se permite todo tipo de abusos; y la colocación de unas condiciones sociales basadas en el oportunismo político, la ambición descontrolada de poder y el uso de la fuerza para reducir al otro-*enemigo*. En ese marco de análisis, podíamos contemplar con lucidez la figura de Carlos Wieder y la práctica de una estética del mal.

A esas alturas, pudimos esclarecer las dimensiones culturales de la estética de Wieder, principal motivo de la novela. Ella, como la técnica que se despliega en la administración fascista del Estado, hacía del arte el espacio primigenio del mal: histórico pero también dotado de estatus

ontológico y anclado a cadenas de significado bastante precisos, a saber, la muerte, el exceso sexual, el apetito de trasgresión absoluta. Esa opción estética a veces totalitaria, determinante del espacio no sólo físico sino que conceptual e ideológico, sólo tiene un digno oponente en el discurso del exilio que practica el narrador y sus referencias. La cofradía entre el detective Romero y el narrador, ambos en el exilio, es ilustrativo de esta situación.

La visión del mal y la historia sufriente tiene sentido si de su memoria se extrae una lección; el exilio, toda vez que propicia una memoria cultural determinada por cierto *ethos*, el de la distancia, genera por su parte una memoria ejemplar. Para Todorov, estos dos tipos de memoria cultural, al relacionarse con la catástrofe, son determinantes para la continuidad del discurso en su diferencia y para la posibilidad de poner la memoria al servicio de la justicia: “el uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente (...) la costumbre las denominaría, a la memoria literal, memoria a secas, y a la memoria ejemplar, justicia” (2000: 32). El entendimiento literal del suceso catastrófico, atorado en la contemplación de la violencia, vuelve una y otra vez sobre ella, restringiendo la libertad del individuo ética y estéticamente. El entendimiento ejemplar, toda vez que además se transforma en un relato dotado de contenido moral, permite abrir el suceso terrible a su diferencia, y con ella, producir espacios para el aprendizaje y desarrollo de nuevas formas de subjetividad.

Así, el exilio viene a conjugarse con la catástrofe de modo que la domina, apropiándose del espacio donde ésta más se nutre para controlar al sujeto: su memoria. Entregando nuevas y diferentes experiencias y memorias, acaba por contener la catástrofe en la posibilidad de reconstrucción del sujeto fragmentado.

En búsqueda de nuevas experiencias y memorias para un sujeto diferente en un momento crucial de la historia de su territorio, hecho que contribuye a cuestionarla y volverla restrictiva, se construye narrativamente “El gaucho insufrible”. No podemos sino considerar ese ejercicio como un movimiento un tanto banal, si somos fieles a la lectura del texto: aquella transformación del personaje Pereda en gaucho extemporáneo de una pampa pobre e ilusoria, como se demuestra en el uso irónico de la narración, es sólo una transformación de expresión pero no de la realidad. Ella es tanto o más absurda de lo que pudiera creerse; pero ese ensayo de subjetividad permite dar algunos pasos importantes: sobre todo el hecho de trabajar nuevos textos y modelos de la cultura, esta vez, provocando la desaparición u obsolescencia del Estado como institución meta capital y

propugnando la autarquía como forma de organización y el estoicismo de una moral desapegada del poder. Todo esto como consecuencia de haber trabajado el exilio interior y las políticas de marginación; de modo que nuevamente aparece, en un horizonte un tanto trágico, la estrategia discursiva y el trabajo de subjetividad del exilio como superación de conflictos tan intensos como el desmonte de la cultura del Estado nacional.

Todo esto me permite ver en *Los detectives salvajes* no sólo una reproducción de esta manera de narrar, sino el esclarecimiento de una postura estética, que deviene finalmente pura retórica, pura narración, a partir del efecto de marginación que produce el exilio voluntario y la renuncia a la lucha por el poder. Lo más significativo de este hecho, sin embargo, para ese análisis al menos, es que el propio lenguaje y su vanidad por mantenerse en el significado trascendental del territorio, son los cuestionados y desmontados. Los dibujos de García Madero, tanto los charros mexicanos que velan un cadáver, como el cuadrado discontinuo que asegura la posibilidad de seguir un relato rayano en lo absurdo y lo a-significante, son esa confrontación con aquella vanidad del lenguaje y de la literatura, pero además de la crítica y la historia de la experiencia.

Esta manera de relacionar exilio y continuidad discursiva me parece que formulan un modo de apartarse del suceso terrible en sí mismo –la frustración, la muerte, el absurdo- y buscar la diferencia de un tiempo otro, distinto al vivido hasta allí. Pero como he reiterado en varias ocasiones, esa diferencia, como no se abre a una formalización más explícita, queda como una pregunta abierta, y con ella la narración, el narrador, el espacio de enunciación y todo lector posible. La inconclusión se transforma, más que en una carencia, en un modo de presentar una lógica distinta de la narración, esta vez aquella determinada por las condiciones del exilio, pero a su vez, deudora de una cierta muerte de la experiencia de la modernidad.

En ese escenario de velatorio, de sepultura luego de una forma de la experiencia –aquella que se narra a partir de, o en busca de un significado trascendental que soporte al sujeto que allí se expresa, por más que estos significados sean, por ejemplo, el absurdo de los sujetos beckettianos- anuncia a su vez la decadencia del patrimonio institucional y simbólico del mundo de esa experiencia trascendental: los circuitos de poder del discurso político, los Estados nacionales, la soberanía del territorio, la creencia misma en la voluntad creativa y sus efectos posibles. Este escepticismo no es radical ni menos fortuito: los narradores de Bolaño, por el hecho de asumir estas conclusiones, se tornan confesores de esta existencia sin fundamento y expositores libres de una cierta ‘verdad’ moral que se arraiga en la intimidad del sujeto.

El carácter ejemplar al que vuelve una y otra vez el sujeto de la narración bolañiana nos confirman este deseo de mostrarnos un sujeto entramado en la reflexión sobre sí mismo, trabajos de nuevos textos culturales en los cuales producirse, rehacerse, y lo hace enseñando, extrayendo lecciones de las narraciones biográficas y los testimonios de la casualidad. La ironía, incluso sarcasmo, de algunos de los sujetos narrativos que observamos, conduce a ver en ellos la adopción de un modelo cínico de sujeto. Si a eso le sumamos la insistente aparición del epifonema, es decir, la conclusión moralizante, sólo podemos confirmar este hecho; sobre todo en relación a que las declaraciones morales que vemos resonar son más bien el ejercicio iconoclasta de la denuncia del poder y la exigencia de nuevos espacios de convivencia, tanto éticos como estéticos.

Para este propósito, uno de los testimonios de *Los detectives salvajes* que me gustaría analizar es el del poeta y abogado Xosé Lentorio (20, 408 ss), quien, mediante un curioso juego entre el español y el latín clásico, cuenta su biografía literaria y familiar, y los problemas de la ambiciosa rigurosidad que ocupaba en todo lo que hacía; la misma que lo lleva a consolidarse como poeta, actor social y abogado. A mitad de esa fortuna, narra: “Yo tenía una revista y tenía un bufete de letrados, picapleitos y leguleyos con una cierta fama nada inmerecida y durante los veranos viajaba. La vida me sonreía. Un día, sin embargo, me dije: Xosé, ya has estado en todo el mundo, *incipit vita nova*, es hora de que marches por los caminos de España, aunque no seas el Dante, es hora de que marches por las rutas de esta España nuestra tan golpeada y sufrida y sin embargo aún tan desconocida” (20, 410 ss). Es el principio del desplazamiento, de la voluntad de exilio.

Visita Sevilla, Granada y las tierras gallegas; en esas andanzas conoce a Belano, que en ese momento trabaja como guardia nocturno de un camping. La situación en la que se conocen es curiosa: un niño, en el camping, ha caído a un pozo y, tras horas intensas de conglomeraciones y llantos, el abogado entra en contemplación de lo infernal: en el pozo se esconde una fuerza del mal, casi omnipotente, que se nutre de desaparición y muerte. Es Belano el que rescata al niño; y el abogado es el primero en entregar su gratitud y admiración. Aunque la circunstancia fuera cruel, la conversación es grata y amable, motivo por el cual, dos años después, Belano se atreve a pedirle trabajo en Barcelona, una vez asentado el abogado en su pequeño reino. Le permite convertirse en reseña habitual de su revista; mientras, su carrera literaria y su contribución a la poesía catalana crecen como nunca. Se llama a sí mismo: el *gigante*, por su capacidad de proteger, amar y controlar toda situación desventajosa. Su revista es cada vez más importante y se codea con la elite

de la poesía en catalán. Pero, una vez terminadas las peripecias con Belano (que se hace amante de su hija, pelea con sus amigos y ofende la revista), su vida comienza a cambiar:

Las semanas siguientes las viví como en un sueño. Todo lo hacía bien, como era mi costumbre, pero ya no estaba dentro de mi piel sino afuera, *facies tua computat annos*, mirándome y compadeciéndome, autocriticándome acerbamente, burlándome de mi protocolo ridículo, de unos modales y de unas frases huecas que sabía no me iban a conducir a ninguna parte.

No tardé en comprender lo vanas que habían sido todas mis ambiciones, tanto aquellas que rodaban por el laberinto de oro de las leyes, como aquellas que eché a rodar por el precipicio del precipicio de la literatura. *Interdum lacrimae pondera vocis habent*. Supe lo que Arturo Belano supo desde el primer día que me vio: que yo era un pésimo poeta (414).

El vacío se apodera de su vida; los premios le son esquivos, sus hijas maduran y se alejan del cuidado sobreprotector de su padre; su divorcio se consolida y, a pesar que prefiere la abstinencia, por esos visos ascéticos de su rigor literario, siembra amistad con un par de jovencitas que vivían de la calle y el comercio sexual. Finalmente, contrae una enfermedad mortal: “Aparentemente mi vida discurría por los mismos campos de mediocridad de siempre, pero yo sabía que caminaba por el territorio de la destrucción. Finalmente contraí una enfermedad mortal y dejé los negocios. En un esfuerzo postrero por recobrar mi identidad perdida traté de que me dieran el Premio Ciudad de Barcelona. *Contemptu famae contemni virtutes*. Quienes sabían del estado de mi salud creyeron que trataba de conseguir una especie de reconocimiento póstumo en vida y me censuraron acremente” (415). De estar en un hospital en Barcelona, otro en Nueva York, decide por fin huir solo y enfermo a Roma, para morir en esa ciudad. Nosotros sólo observamos los momentos finales de esta agonía, mientras piensa en los arbustos de la ciudad italiana que lo cobijarán al momento de su muerte; dice, en el párrafo último de este triste testimonio:

Hasta aquí llega la poesía, esa mala pécora que me ha acompañado a traición durante tantos años. *Olet lucernam*. Ahora sería conveniente contar dos o tres chistes, pero sólo se me ocurre uno, así, de pronto, sólo uno, y para mayor inri de gallegos. No sé si ustedes lo saben. Va una persona y se pone a caminar por un bosque. Yo mismo, por ejemplo, estoy caminando por un bosque, como el Parco di Traiano o como las Terme di Traiano, pero a lo bestia y sin tanta deforestación. Y va esa persona, voy yo caminando por el bosque y me encuentro a quinientos mil gallegos que van caminando y llorando. Y entonces yo me detengo (gigante gentil, gigante curioso por última vez) y les pregunto por qué lloran. Y uno de los gallegos se detiene y me dice: porque estamos solos y nos hemos perdido (416).

La obra de Bolaño nos presenta, mediante la ironía, el relato límite de la existencia. Parados sobre la angustia, estos relatos llevan al lector a una situación de ambivalencia emocional: ¿lo dice en serio o no? El largo rodeo escritural para, luego de éste, encontrarse con el vacío de la literatura, pone en jaque la interpretación lineal y, contrariamente, estimula la interdicción del lector, perdido en el gran sintagma de la literatura, y herido donde más podía doler: el amor por la literatura, que

se resume en historias de poetas, libros y revistas perdidas, editoriales abandonadas y anécdotas menores, todo eso que es *Los detectives salvajes*, se consume en “el precipicio del precipicio que es la literatura” (413).

Este ejercicio retórico en el cual se plantean enormes conceptos y paradigmas del mundo de la literatura, pero que finalmente se realiza para darse cara a cara con el vacío y la experiencia nominalista de la literatura y el mundo de la creación estética, podría definirse como un largo esfuerzo por relevar la continuidad de la escritura y desenmascarar el sueño tiránico del fondo y el sentido, forma de expresión en la que se desarrolla una razón cínica de la existencia.

Queremos definir el sujeto moral que nos presentan *Los detectives salvajes* mediante una comparación filosófica de los visceralistas y asociados con lo que fue la escuela –o secta– cínica en la decadencia de la Grecia clásica. Allí vemos brillar a Antístenes, el primero en recoger la denominación de cínico, por ser fiel al templo de los bastardos, el cinosargo, y amigo del can, del perro, palabra del que también se origina el término “cinismo”; luego vemos a Diógenes y otros tantos, figuras centrales del desenmascaramiento moral de la tiranía y polemistas antiplatónicos que denuncian cómo las Ideas, por su carácter totalitario, promueven la violencia, la discriminación y la explotación –el recorrido que va de una filosofía platónica al diseño de una república autoritaria, donde, por cierto, los poetas son rechazados.

Para exponer con certeza la situación de esta escuela en la historia del pensamiento, observemos cómo los clasifica Alfonso Reyes cuando en su *La filosofía helenística* (1959) les dedica un pequeño acápite; respecto de Zoilo el filósofo, un cínico inmediatamente posterior a Diógenes, el escritor mexicano señala: “Zoilo es uno de tantos despechados de nacimiento que abundan en la literatura, y por supuesto de escaleras abajo” (78). Esto por que Zoilo se había hecho experto en la crítica de los grandes poetas griegos, incluido Homero; y aparece como lo que Bloom llamaría *resentidos* de la literatura, esto es, creadores que buscan los temas erróneamente tratados, por desconocimiento o inmadurez histórica, por los grandes poetas de la cultura literaria (Bloom, 1998). Estos resentidos cínicos se parecen a los visceralistas, expertos en criticar a Octavio Paz sin ser capaces de competir poéticamente con él. Los cínicos hicieron de su condición de filósofos menores y de la decadencia institucional del mundo griego la razón cínica del desenmascaramiento y la promoción del autogobierno; asimismo, en sus diatribas antiplatónicas, se deduce su inclinación nominalista y materialista de la existencia: “el nominalismo de los cínicos: negarse a honrar a los nuevos ídolos que son la Razón y la Retórica, las Esencias y la Dialéctica (...) para los

cínicos no podía haber otra cosa que no fueran modificaciones múltiples de una única sustancia, a saber, la materia. El nominalismo cínico también es materialismo” (Onfray, 2005: 100). En esa única materia, los hombres deben aprender la finitud de su existencia, la poca solidez de la divinidad y la capacidad de encontrar hogar en cualquier lugar.

De los personajes de la novela de Bolaño, que son finalmente, todos, algo visceralistas, se deducen estas mismas convenciones: historia, patria y derecho son meras convenciones y las convenciones, determinaciones del poder: “esta negación radical del derecho positivo supone la negación de todas las fronteras y la aparición... del concepto del Universo como patria común de los hombres (...) la negación del derecho positivo y del concepto de patria implica también la negación del concepto de Estado, que comporta la organización coactiva y jerárquica de la sociedad humana: la división entre gobernantes y gobernados es también resultado de una mera convención” (Cappelletti, 1990: 64), de modo tal que quien se precie promotor de la resistencia, ora estética, ora política, ora moral, debe comenzar por descreer de cada uno de estos valores y conceptos, puramente nominales y no esenciales.

Por supuesto, de la influencia cínica en la escuela más duradera llamada estoicismo, heredamos esta comprensión libre del exilio que antes leíamos en Séneca (*supra*), y que nos vuelve a decir en *Consolación a Helvia*: “dentro de este mundo no puede haber ningún destierro, porque nada de lo que hay en él es ajeno al hombre<sup>16</sup>” (97). Pero quizá lejos de la lectura idealista del destierro, para los cínicos la cuestión del exilio era una forma de desobediencia civil frente a un mundo regido por falsos ídolos y ansias permanentes de poder. Diógenes, quizá el más extremo y conspicuo de los cínicos, promueve esta postura crítica frente al exilio, ilusorio castigo de la tiranía<sup>17</sup>; cuenta Diógenes Laercio en su capítulo sobre este filósofo: “a uno que le objetaba el destierro, le dijo: ‘por eso mismo destierro, oh infeliz, he sido filósofo (...) Diciéndole también otro: ‘las sinopenses te condenaron a destierro’, respondió “Y yo a ellos a quedarse” (D. Laercio, VIII, 21; 1947: 363). Para Onfray, esto se resume en que

Libre de ir adonde más le plazca, el filósofo cínico se siente en su casa esté donde esté, porque en todas partes es un exiliado. Por lo demás, con mucha frecuencia se le notificó un exilio que él abrazó por su propia cuenta: ¿cómo sorprenderse entonces de que Diógenes hiciera el elogio del exilio y de que Crates siguiera sus pasos? Así es cómo a la pregunta “¿De dónde eres?”, Diógenes respondía: “Soy ciudadano del mundo, (pues) la única verdadera ciudadanía es la que se extiende al mundo entero”. Y Crates acuñará esta soberbia fórmula para responder a la misma interrogación: “Soy ciudadano de Diógenes” (194).

---

<sup>16</sup> “Nullum inueniri exilium intra mundum potest; nihil enim, quod intra mundum est, alienum hominim est” (VIII, 5).

<sup>17</sup> Diógenes fue expulsado por falsear moneda.

Si bien el exilio era algo muy común en aquella época de decadencia moral e institucional, y por ello la razón cínica es una manera de superar estas adversidades, sus diatribas no son puramente circunstanciales; todo lo contrario, denuncian cómo el pensamiento dominante está ambicioso de poder y se inclinará consecuentemente por la tiranía para obtenerlo (su mayor ejemplo es Platón). En definitiva, la razón cínica promueve la crítica frente a la posibilidad de la catástrofe. Su condición de mitad bárbaros, mitad civilizados, les permite estar en ambos lugares, en la artificialidad de la cultura y la serenidad de lo natural, de modo tal que, con argumentos de retorno a lo primitivo y la libertad salvaje, critican los modelos tiránicos y anuncian una profunda revolución moral. Aunque, por cierto, ponen en paradoja la existencia del sujeto; así define Diógenes la arbitrariedad para calificar como loco o racional a cualquier individuo: “Muchos distan sólo un dado de enloquecer, y pues quien lleva el dedo de en medio extendido, parece loco, pero no si el índice” (D. L., *Diógenes*, 10; 359).

Esta manera límite de presentar el mundo moral de la existencia es, finalmente, la propuesta de una moral de la distancia. Aquella que vemos ejercitar, constantemente, a los narradores de *Los detectives salvajes*, quienes buscan la soledad y la distancia estética, ya sea mediante el autoexilio o el vagabundeo, pero que en general prefieren la experiencia de la diáspora para definir los caminos de la existencia.

La práctica del ascetismo político y estético, donde los cínicos fueron pioneros al predicarla como sistema de conducta ideal del nuevo sujeto moral<sup>18</sup>, la podemos observar ejercitada en algunos relatos sobre Belano y Lima. En los testimonios que los describen, siempre son constantes la preferencia por la vida apartada y sencilla: Ulises Lima casi no come y su dinero lo guarda para viajar y conocer; Belano posee un elaborado discurso de la dieta, que lo lleva a preferir las hierbas y frutos a las comidas ostentosas, las aguas de manzanilla al alcohol, priorizando la disposición de la mesa para escribir y conversar. Asimismo, desprenderse de todo discurso ilustrado permite estar más cercano al mundo de lo natural, donde las experiencias pasionales son significativas y no conducen, necesariamente, al vicio. La visión más ascética de Belano, que es a la vez la mirada más ardua sobre el dolor ajeno, la leemos cuando éste se transforma en corresponsal de guerra en el tan mal tratado continente africano. Allí vive en permanente guardia ante un posible atentado,

---

<sup>18</sup> Aunque sabemos que los cínicos practicaron el incesto y la poligamia, por decir lo menos, que hay algunos que aseguran eran duchos en la práctica del canibalismo, esto no debe leerse como contradicción al ascetismo tal como lo venimos reseñando; es una especie de ascetismo como moral de oposición a la de la vida civil, abundante en frivolidades y riquezas, tiranías e intereses de poder.

experimentando la dureza de la vida cotidiana de las regiones africanas afectadas por la guerra, buscando, en fin, la experiencia terrible del hogar que es el mundo entero: con su inclinación tan extraña a la catástrofe y la violencia.

El patrón general de la inclinación por los relatos de la marginalidad, allí donde bulle la miseria y la perspectiva trágica de la historia, por el hecho mismo que allí se construye la figura de lo oprimido, es el exilio como viaje por el infierno del mundo. Si seguimos a Said, “una de las características más infortunadas de nuestra época es haber producido más refugiados, emigrantes, personas desplazadas y exiliados que cualquier otra anterior en la historia: la mayoría de ellos como consecuencia y como factor agregados, irónicamente, a los grandes conflictos imperialistas y poscoloniales” (1996: 509). En efecto, los espacios marginales son un gran paradigma que contiene a refugiados y desplazados, exiliados y perseguidos, y el relato de cada uno de ellos, a la vez tomados como relatos de ciudades, pueblos y naciones, son la verdad migrante que centra la diversidad de las narraciones que componen ese mundo. Así, “el lector y el creador de literatura – que pierde entonces sus formas hasta entonces fijas y absorbe las observaciones, revisiones y notaciones de la experiencia poscolonial, incluyendo la vida clandestina, los relatos de los esclavos, la literatura de las mujeres y los testimonios de las prisiones- ya no necesitan seguir atados a la imagen del poeta o el erudito como personajes aislados, seguros, estables y en posesión de un carácter nacional en virtud de su identidad, clase, género o profesión” (Said, 488). Esta asunción de la experiencia poscolonial, de algún modo también post-catastrófica, si pensamos en las guerras y revoluciones –fracasadas o no- que dieron lugar a esa experiencia, es la revisión del desplazamiento y el exilio, pero a su vez de una moral de la distancia.

En ese desarrollo moral implicado en el exilio, “El sujeto diaspórico (...) no se asimila a la sociedad anfitriona, resiste a la interpelación del imaginario nacional hegemónico (que quizá lo rechace), y persiste en identificarse en lo cotidiano con su comunidad minoritaria (experiencia de ghetto) y vicariamente con una patria utópica (a nivel de imaginario). Es por ello que las articulaciones concretas de las identidades diaspóricas se zafan de la normatividad territorial y temporal de la pedagogía nacional” (Trigo, 2000: 276), experiencia de ghetto particularmente cínica e inclinada hacia la marginalidad. Si bien es cierto que el sujeto diaspórico rechaza los circuitos de poder y legitimidad que componen la sociedad que lo dirige, es por ello mismo, por esa situación de fuerza a la que todo discurso social está condenado, que no puede, por obvio, pensar en una patria imaginaria que reproduzca esas condiciones.

Estas son las condiciones en que se define, para mí, la razón cínica del sujeto narrativo de *Los detectives salvajes* y de una gran parte de la obra de Bolaño; asimismo, las condiciones en que es posible ejercer una retórica del exilio, cuyos principios son la continuidad del viaje y la pluralidad de la experiencia. En esa razón cínica se nos presenta un sujeto narrativo capaz de enfrentar la decadencia moral y la inclinación violenta del discurso del poder; y aunque obstinados en demostrar que, aunque largo y adornado el discurso de la literatura –como el de la historia, el de la política-, el camino es inevitablemente el del vacío nominal. Sin embargo, éste nos conduce a una experiencia mucho más intensa con lo sensible, con lo material, sobre todo con el dolor propio y ajeno, quizá el lugar desde el que se enuncie un nuevo mundo moral, el sujeto que está por venir, aunque no seamos capaces de definirlo. Esto no es, en ningún aspecto, una pedagogía de la esperanza; más aún, se define desde la desesperanza, la denuncia y la crítica al poder, pero sin conformarse con ello, reconoce el lugar enigmático del futuro, al que, por su apuesta a la continuidad de la narración, parece inclinarse de principio.

## 6. Bibliografía

- Avelar, Idelber. 2000. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Benjamin, Walter. 1961. “El narrador”. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- \_\_\_\_\_. 1967. “Tesis sobre filosofía de la historia”. Buenos Aires: Sur. Pp. 32-52.
- \_\_\_\_\_. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Bloom, Harold. 1977. *La Angustia de las influencias*. Venezuela: Monte Ávila.
- \_\_\_\_\_. 1998. *El canon literario*. Ed. Eric Sullá. Madrid: Arco/Libros
- Bolaño, Roberto. 1996. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. 2004. 2666. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 2003. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Una novelita lumpen*. España: Mondadori.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Amberes*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 2001. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- Cappelletti, Ángel. 1990. *Notas de filosofía griega*. Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- Cochrane, Terry. 1996. *La cultura contra el estado*. Madrid: Cátedra.
- Dijk, Teun van. 1997. *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Paidós.

- Derrida, Jacques. 1989. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. Pp. 318-343.
- Dorfman, Ariel. 1980. "El Estado chileno actual y los intelectuales. Acercamiento preliminar a algunos problemas impostergables". *Araucaria* 10: 35-52.
- Dudley, Donald. 1967. *History of cynicism: from Diogenes to the 6th. Century A. D.* Hildesheim: Georg Olms, 1967.
- Eco, Umberto. 1995. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University.
- Fabbri, Paolo. 2000. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- Figuerola, José Antonio. 2001. *Del nacionalismo al exilio interior: el contraste de la experiencia modernista en Cataluña y los Andes americanos*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Figuerola, Julio Sebastián. 2006. "Estar sin hogar: exilio, ajenidad, escritura en llamadas telefónicas de Roberto Bolaño". *Taller de Letras* 39: 89-99.
- Freud, Sigmund. 1917 [1948]. "Duelo y melancolía". En: ed. Pichón-Rivière et al. *Psicoanálisis de la melancolía*. Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Argentina.
- Foucault, Michel. 1967. *Historia de la locura en la época clásica*. 2 Vol. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Herculine Barbin llamada Alexina B.* Madrid: Revolución.
- \_\_\_\_\_. 1987. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno editores.
- García Gutiérrez, A. 2004. "De una crítica al multiculturalismo a una hermenéutica de la transcultural". *Otra memoria es posible. Estrategias descolonizadoras del archivo mundial*. Buenos Aires: La Crujía. Pp. 83-116.
- Gonzalez, Danuska. 2003. "Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra: La escritura del mal y la historia". *Atenea* 488: 31-45.
- Guillén, Claudio. 1995. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Madrid: Sirmio.
- Hernández, Miguel. 1960. "Madre España". *El hombre acecha*. Buenos Aires: Losada. Pp. 341-342.
- Ilie, Paul. 1981. "Introducción" e "Historia y semántica del exilio". *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos. Pp.7-13 y 15-23.
- Jameson, Frederick. 2001. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Jiménez, José. 1994. "Sin patria. Los vínculos de pertenencia en el mundo de hoy: familia, país, nación". Ed. Dora Fried Schnitman. *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Argentina: Paidós. Pp. 213-234.
- Jiménez del Campo, Paloma. 2003. "Una sociedad portátil, una literatura en tránsito". Irene Andres-Suárez coord. *La emigración en el mundo hispánico*. *Quimera* 12.
- Kolakowski, L. 1986. "Elogio del exilio". *La Vuelta de los días* 111: 46-48. Texto encontrado en <<http://www.letraslibres.com/pdf.php?id=1903>>.
- Laercio, Diógenes. 1947. *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Lotman, Iuri. 1998. "La biografía literaria e el contexto histórico cultural (Sobre la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor)". *La semiosfera*. Vol. II. Madrid: Cátedra. Traducción de Desiderio Navarro. Pp. 213-230.
- Lewkowicz, Ignacio. 2002. *Sucesos argentinos. Cacerolazo y subjetividad post-estatal*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós.

- Manzoni, Celina (comp.). 2004. *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Nair, Sami y Goytisolo, Juan. 2000. *El peaje de la vida. Integración o rechazo de la emigración en España*. Madrid: Santillana.
- Olmedo, Clara. 2006. "Flexibilización e institucionalización de la precariedad-informalidad laboral: la experiencia de la provincia de La Rioja, Argentina". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 10: 41-61.
- Onfray, Michael. 2005. *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Traducción de Alcira Bixio. Paidós: Buenos Aires.
- Pinto, Rodrigo. 1999. "Los detectives salvajes". *Caras* 320: 105-106.
- Peirce, Ch. 1897 [2003]. *Fundamento, objeto e interpretante*. Texto tomado de MS 798, *On Signs*. Fue publicado como CP 2.227-229 y 2.444n1. Traducción de Mariluz Restrepo. Encontrado en <http://www.unav.es/gep/Fundamento ObjetoInterpretante.html> el 10 de agosto del 2005.
- Paz, Octavio. 1974. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Portales, Gonzalo. 2002. *Filosofía y catástrofe. Nietzsche y la devastación de la política*. Santiago: Arcis / Cuarto Propio.
- Rodríguez, S. 1982. "El significante de la iteración". *Documentos Lingüísticos y Literarios* 8: 55-56.
- Rojo, Grínor. 2003. "Sobre *Los detectives salvajes*". Ed. Patricia Espinoza. Santiago: Frasis.
- \_\_\_\_\_. 2004. "Bolaño y Chile". *Anales de literatura chilena* 5: 201-211
- Schiller, Friedrich. 1985. "Sobre poesía ingenua y sentimental". En *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona: Icaria.
- Schiller, Friedrich. 1945. *La educación estética del hombre*. Buenos Aires: Espasa-Calpe. Traducción de Manuel G. Morente.
- Steiner, G. 1973. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Seix Barral.
- Séneca, Lucio Anneo. ¿37 a.c.? [1948]. "Consolación a Helvia". *Obras Completas de Lucio Anneo Séneca*, traducción y edición de José M. Gallegos Rocafull, Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 81-119.
- Subirats, Eduardo. 1997. "La agonía del objeto". *Linterna mágica*. Madrid: Siruela. Pp. 51-61.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Reyes, Alfonso. 1959. *La filosofía helenística*. México: FCE.
- Said, E. 1996. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Trigo, Abril. 2000. "Migrancia: memoria: modernidad". *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago: Cuarto Propio. 273-291.
- Vargas Vergara, Mabel. 2005. *La escritura como táctica abismada de lo policial. Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*. Cyber Humanitatis N° 33. Encontrado en [http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto\\_simple2/0,1255,SCID%253D14317%2526ISID%253D512,00.html](http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D14317%2526ISID%253D512,00.html) el 15 de agosto del 2006.