

# Roberto Bolaño y las representaciones del mal

Xavier Villacreses



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



Serie Magíster

# Roberto Bolaño y las representaciones del mal

---

Xavier Villacreses



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador

Serie Magíster  
Vol. 271

*Roberto Bolaño y las representaciones del mal*  
Xavier Villacreses

Primera edición  
Coordinación editorial: Jefatura de Publicaciones  
Corrección de estilo: Mauricio Montenegro  
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro  
Impresión: Ediciones Fausto Reinoso  
Tiraje: 300 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,  
Sede Ecuador: 978-9978-19-951-0

Derechos de autor: 056844

Depósito legal: 006353

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Toledo N22-80

Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426

• [www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec) • [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec)

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, julio de 2019

---

Título original:

«La miseria de la literatura: El mal en las representaciones de los escritores de *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y la no ficción de Roberto Bolaño»

Tesis para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Hispanoamericana

Autor: Norman Xavier Villacreses Benavides

Tutor: Esteban Ponce

Código bibliográfico del Centro de Información: T-1840

*La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación  
o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos  
que la ponen a prueba en la soledad de sus bibliotecas.*

—Jorge Luis Borges, *Sobre los clásicos*

*La virtud se considera como prueba de estupidez,  
y la prostitución conduce a la fama.*

—William Gaddis, *Los reconocimientos*

*Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos.  
No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura.  
En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no  
morirme de hambre y no intentaré publicar.*

—Roberto Bolaño, *Estrella distante*



## CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN .....	7
<b>Capítulo primero</b>	
EL MAL Y LA LITERATURA.....	9
EL PROBLEMA DEL MAL.....	9
LA LITERATURA Y LA REPRESENTACIÓN DEL MAL .....	19
<b>Capítulo segundo</b>	
LA LITERATURA COMO UN OFICIO PELIGROSO .....	31
LA CONSTRUCCIÓN DE LA ÉTICA LITERARIA EN BOLAÑO.....	31
BOLAÑO COMO LECTOR CRÍTICO DE LA LITERATURA .....	41
<b>Capítulo tercero</b>	
ENTRE EL FRACASO Y LOS ESPEJOS.....	53
UNA ESTÉTICA DEL MAL.....	53
<i>LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA</i> .....	58
<i>ESTRELLA DISTANTE</i> .....	73
CONCLUSIONES .....	95
REFERENCIAS.....	101





# INTRODUCCIÓN

---

La presente investigación explora las relaciones que se generan entre la literatura y el mal, en las representaciones de los escritores realizadas por Roberto Bolaño. Se toma como objeto de investigación un corpus compuesto por su prosa de no ficción que se encuentra en libros como *Entre paréntesis* (2004a) y *El gaucho insufrible* (2003a); en la recopilación de entrevistas editada por Andrés Braithwaite, *Bolaño por sí mismo* (2006); y por sus novelas *La literatura nazi en América* (1996) y *Estrella distante* (1996). En esta investigación, se plantea que la idea de literatura en Roberto Bolaño atraviesa todo su universo creativo y permite una reflexión sobre las consecuencias que esta tiene sobre los escritores, las cuales, en muchos casos, se emparentan con varias ideas del mal presentes en este escritor y en la sociedad.

Para cumplir con este objetivo, la investigación utiliza un procedimiento analítico y bibliográfico que busca las relaciones que se entablan entre la sociedad, la literatura y el mal, dentro de tres niveles. El primero, general, que comprende el tejido social y el lugar de los escritores y el mal en el siglo XX. El segundo, específico, que busca encontrar las condiciones sociales que producen un sistema de representaciones en el terreno específico de la literatura acerca de lo que es aceptado éticamente para los escritores dentro del campo estudiar hispanoamericano, donde la investigación enfoca su lente sobre el contexto de producción y valoración de los escritores en las tensiones por la legitimidad en la

década de los 90. Y el tercer nivel, que mira cómo estas tensiones dan lugar a la producción de una ética literaria en Roberto Bolaño, que da origen a una idea de la literatura, la cual resulta clave para entender cómo se construyen las representaciones de los escritores en el propio universo narrativo del autor, que se relacionan a partir de allí con las distintas variantes que el mal asume en la literatura y en la sociedad.

Con esto se busca responder a dos objetivos específicos. El primero, mirar cómo una idea de la literatura funciona al momento de generar representaciones de los escritores, constituyendo un ejercicio reflexivo y metarreflexivo que atraviesa todo el universo literario de Bolaño y que configura la construcción de su propio lugar como escritor. Y el segundo, analizar las particulares relaciones que el autor señala entre el mal y la literatura por medio de sus representaciones, que constituyen una crítica de la literatura en sí misma, a través de las acciones y las consecuencias que esta tiene sobre los escritores. Su particular visión de la literatura nos sirve como un espacio de estudio para entender cómo las tensiones dentro del campo literario se reproducen en las posiciones discursivas y en las representaciones de los escritores que aparecen en la ficción. Con este trabajo, se espera abrir un espacio de estudio en Bolaño que utilice de forma conjunta las herramientas de análisis social y literario, para generar nuevas perspectivas sobre el lugar de los escritores y su producción dentro de la sociedad.

## CAPÍTULO PRIMERO

# EL MAL Y LA LITERATURA

---

### EL PROBLEMA DEL MAL

En *Los hermanos Karamazov* (2011), Dostoievski anuncia el conflicto del hombre moderno por medio de Iván. Cuando este, ante el problema de la ausencia de Dios y la trascendencia del alma, anuncia que «todo está permitido», abre el problema ético de los límites de la acción humana; ¿cómo establecer un comportamiento ético ante la crisis de la normatividad moral? Recordemos que en el momento en el que Dostoievski escribe su novela, a finales del siglo XIX, un proceso de secularización está en curso en Occidente; en él se cuestiona el papel de las instituciones religiosas para establecer preceptos normativos sobre la vida de las personas. Por medio de su razonamiento, Iván Karamazov revela los límites de la moralidad: ¿Dónde está el bien y dónde el mal si no existen principios trascendentes que los delimiten?, ¿es necesario reemplazar la antigua moral por una nueva? O, por el contrario, el hombre necesita llevar un comportamiento ético que tenga su base en principios localizados no más allá que la convivencia entre sus semejantes. Estas son algunas de las cuestiones éticas que se plantean para el hombre moderno y que se recogen en la obra del autor ruso.

Nietzsche, como lector de Dostoievski y hombre de su tiempo, intentó resolver a su modo estas interrogantes liberando las acciones de los hombres de un principio religioso y reemplazándolas por la voluntad de poder. Dostoievski, al contrario, retomaría los principios religiosos como guía definitiva. El final de *Crimen y castigo*, donde Raskolnikov acepta la condena por sus acciones en el exilio siberiano, refleja de forma ejemplar las tensiones existentes en el pensamiento de Dostoievski. Incluso Iván Karamazov se escandalizaría al momento de conocer la verdad acerca del asesinato de su padre por parte de Smerdiakov, quien le increpará en la novela diciéndole: «antes era usted un hombre audaz. “Todo está permitido”, decía. Y ahora tiembla de miedo» (2011, 998).

Como menciona Camus, anunciar que todo está permitido «no se trata de un grito de liberación y de alegría, sino de una comprobación amarga. La certidumbre de un Dios que diera su sentido a la vida supera mucho en atractivo al poder impune de hacer el mal» (1959, 59). Si la existencia no tiene un sentido implícito y las nociones del bien y el mal son relativas, ¿cómo plantear un comportamiento ético en estas circunstancias? Nietzsche mencionará en *Genealogía de la moral* que «aunque no haya Bien ni Mal, sí hay *bueno* y *malo*» (citado en Deleuze 2006, 33). Para entender esto es conveniente establecer una diferencia entre las nociones de moral y de ética.

Baruch Spinoza, quien influenció a Nietzsche, planteó un pensamiento que tiene sus bases en la vida y que deposita su confianza en ella. Para Spinoza la moral siempre establecerá una oposición entre el bien y el mal que se sostenga en valores trascendentes y cuya finalidad última será la obediencia (33-4); esta puede tener un origen cultural o religioso, pero siempre será relativa y dependerá exclusivamente de las condiciones sociales que la establezcan. Plantear una ética para Spinoza implica reemplazar la moral y sustituir los valores trascendentes del bien y el mal por modos cualitativos de existencia; ante la obligación de la obediencia moral, que involucra no comprender la ley sino solamente acatarla, establecer un pensamiento ético basado en el conocimiento lleva a que se planteen las nociones de *lo bueno* y *lo malo*, pero asentadas en la naturaleza material y particular de los cuerpos y su potencialidad. Esto quiere decir que lo bueno tiene lugar cuando un cuerpo compone directamente su relación con nuestra potencia y la aumenta como parte

de la suya, y lo malo, cuando un cuerpo descompone las relaciones de potencias en nuestro cuerpo (33).

El pensamiento de Spinoza es una crítica a lo que denomina *pasiones tristes*, aquellas que alejan a los individuos del goce de la existencia e impiden el desarrollo de su potencialidad reemplazando a la vida por una apariencia de la misma, temerosa de confrontar la muerte. Para Spinoza, las pasiones tristes son: «la tristeza misma, después, el odio, la aversión, la burla, el temor, la desesperación, el *morsus conscientiae* (“mordedura de conciencia”), la piedad, la indignación, la envidia, la humildad, el arrepentimiento, la abyección, la vergüenza, el pesar, la cólera, la venganza, la crueldad...” (37). Tres figuras serán ejemplares en la denuncia de Spinoza alrededor de las pasiones tristes: «el hombre de pasiones tristes, el hombre que se sirve de estas pasiones tristes, que las necesita para asentar su poder, y, finalmente, el hombre a quien entristece la condición humana, las pasiones en general [...] [es decir] el esclavo, el tirano y el sacerdote... la trinidad moralista» (36).

La ética de Spinoza al cuestionar la moral y las nociones trascendentes de bien y mal se basará en las relaciones concretas de conveniencia e inconveniencia entre los individuos; serán actos buenos los que aumenten la potencia de acción (alegría-amor), mientras que los actos malos serán los que la disminuyan (tristeza-odio) ya que suponen la tristeza que sirve a la tiranía y la opresión (68). Estos actos serán medidos en un plano concreto de la existencia renunciando a un principio trascendente que los cristalice; no es la moralidad basada en la esencia universal del bien, sino la ética en relación con las capacidades y la experiencia, es decir, una ética inmanente.

A partir de la lectura realizada por Deleuze sobre la ética en Spinoza, en este trabajo asumimos que el mal es una categoría moral, construida en el tejido de las sociedades, por lo tanto relativa a cada cultura; la mutabilidad de las concepciones morales nos plantea la necesidad de entender el funcionamiento de la moralidad en la sociedad dentro de un marco histórico y cultural, para visualizar cómo una idea del mal alcanza una significación social compartida entre los agentes sociales.

En el pensamiento filosófico occidental, la idea de la existencia de un mal radical se remonta a Kant, quien al asumir, al igual que Lutero o Hobbes, una propensión al mal en los humanos, entiende que este es resultado de la libertad del hombre, quien en la tensión entre su

naturaleza y su razón elige actuar mal, teniendo como principio supremo el amor a sí mismo. Esto sucede cuando «el otro hombre queda denigrado a la condición de medio para los propios fines, cuando se le engaña, utiliza, explota, atormenta y mata, cuando está en el centro la autoafirmación egoísta en lugar de la obligación relativa a una vida común» (Safranski 2002, 168). Cuando el mal no tiene fines ulteriores sino que su acción está motivada por sí mismo, Kant lo denomina *radical*, pero de forma ingenua piensa que este tipo de mal no puede darse entre los hombres; la elección del mal por el mal, como ejercicio de la libertad, sobrepasa la ley moral y racional de Kant, por lo que asume que su acción es de tipo diabólico o demoniaco, un acto que va más allá de lo humano. Podemos percibir aquí los límites de su pensamiento. Al reemplazar la metafísica religiosa por la metafísica de la ley moral mediante el imperativo categórico, Kant sostiene las nociones de bien y mal como categorías trascendentes y por esta razón es incapaz de entender las acciones humanas por fuera de su esquema.

El exterminio judío en la Segunda Guerra Mundial indicó para muchos la existencia de un mal radical en el sentido kantiano. Esto llevó a que los partícipes del universo nazi fueran catalogados como esencialmente malos y se fijara una imagen del mal asociada a este período y sus ejecutores. El juicio a Adolf Eichmann es un ejemplo de esto. En 1961, Eichmann es trasladado desde Argentina hasta Israel para ser juzgado por genocidio contra el pueblo judío y crímenes contra la humanidad. Mediante la acusación en el juicio, se intentaba presentar al imputado como la encarnación del mal y, por lo tanto, juzgarlo acorde a estas circunstancias. El trabajo de Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal* (2013), describe el proceso al que fue sometido el enjuiciado; allí la autora, en oposición a la idea general del mal radical, nos revela que Eichmann, en vez de ser la mente criminal que la prensa describía, era una persona normal cuyo papel como burócrata obediente dentro de un régimen totalitario lo había llevado a ser cómplice del exterminio judío.

Si revisamos el estudio de Arendt podemos encontrar varios puntos reveladores sobre Eichmann; este fue analizado por seis psiquiatras y todos concluyeron que se trataba de una persona normal, sin ninguna clase de psicopatologías (2013, 38); tampoco se trataba de un doctrinario o un fanático ideológico (39). De hecho, sentía cierta simpatía

por los judíos y había ayudado a un par de ellos por razones personales cuando se encontraba en la burocracia nazi (173-4). Por otro lado, su rasgo principal era una obediencia ciega a las órdenes de sus superiores. Eichmann «dejó bien sentado que hubiera matado a su propio padre, si se lo hubieran ordenado» (34). A esto cabe sumarle otro factor importante para comprender sus acciones: un profundo deseo de obtener prestigio social; su obediencia a Hitler puede explicarse por este hecho. Eichmann menciona acerca del líder nazi: «fue un hombre capaz de elevarse desde cabo del ejército alemán a Führer de un pueblo de ochenta millones de personas... Para mí, el éxito alcanzado por Hitler era razón suficiente para obedecerle» (160).

Incluso en el otoño de 1944, cuando Himmler, su superior al mando, había empezado a desobedecer las órdenes de Hitler sobre la Solución Final, pues los judíos le representaban un beneficio económico mientras vivieran, Eichmann continuó obedeciendo las órdenes de Hitler. Para entender esto, Arendt indica que en el sistema totalitario nazi, «las palabras del Führer tenían fuerza de ley» (187) por sobre todas las demás. Al respecto, es interesante que en el interrogatorio policial Eichmann mencionara «que siempre había vivido en consonancia con los preceptos morales de Kant, en especial con la definición kantiana del deber» (172); esto llevó a que el juez Raveh interrogara al acusado sobre este punto en el proceso, ya que la filosofía moral de Kant, al unir la razón al juicio humano, eliminaría la obediencia ciega. Arendt menciona que, ante la sorpresa general de los presentes, Eichmann dio una definición aproximadamente correcta del imperativo categórico: «Con mis palabras acerca de Kant quise decir que el principio de mi voluntad debe ser tal que pueda devenir el principio de las leyes generales» (172). A esto añadió que desde que había recibido la orden de Hitler sobre la Solución Final, «había dejado de vivir en consonancia con los principios kantianos [...] y que se había consolado pensando que había dejado de ser “dueño de sus propios actos” y que él no podía “cambiar nada”» (172). De esta forma, Eichmann modificó la fórmula kantiana para que esta significara «compórtate como si el principio de tus actos fuese el mismo que el de los actos del legislador o el de la ley común» (172). Si la ley era la voluntad de Hitler, «Eichmann siguió verdaderamente los preceptos kantianos: una ley era una ley, y no cabían excepciones» (173).

Lo paradójico del caso de Eichmann es que su culpa provenía de la obediencia cuando esta es una virtud alabada socialmente; en sus manos nunca estuvieron las decisiones sobre la muerte de los judíos, que provenían de los altos mandos. Eichmann era un burócrata que obedecía una ley común proveniente de Hitler que «exigía que la voz de la conciencia dijera a todos “debes matar”, pese a que los organizadores de las matanzas sabían muy bien que matar es algo que va contra los normales deseos e inclinaciones de la mayoría de los humanos» (189). De ahí que en su defensa alegara: «No soy el monstruo en que pretendéis transformarme... soy la víctima de un engaño» (311). Arendt no piensa que Eichmann fuera estúpido, por lo que afirma que: «únicamente la pura y simple irreflexión —que en modo alguno podemos equiparar a la estupidez— fue lo que le predispuso a convertirse en el mayor criminal de su tiempo» (361). De ahí que, ante la inutilidad de la noción kantiana de *mal radical* para explicar estos actos, Arendt acuñara el término de *banalidad del mal* para referirse a casos donde personas consideradas normales cometen acciones condenables moralmente:

Lo más grave, en el caso de Eichmann, era precisamente que hubo muchos hombres como él, y que estos hombres no fueron pervertidos ni sádicos, sino que fueron, y siguen siendo, terrible y terroríficamente normales. Desde el punto de vista de nuestras instituciones jurídicas y de nuestros criterios morales, esta normalidad resultaba mucho más terrorífica que todas las atrocidades juntas, por cuanto implicaba que este nuevo tipo de delincuente [...] comete sus delitos en circunstancias que casi le impiden saber o intuir que realiza actos de maldad. (347-8)

Arendt indica de esta forma los límites de un juicio moral basado en el sentido común y en las instituciones sociales para entender el caso de Eichmann. Estos, al asumir como intrínseca la relación entre un conjunto de ideas morales en las personas y sus comportamientos ante cualquier situación, no consideran de forma adecuada las circunstancias que permiten que sucedan. Esto es de vital importancia en el trabajo de Arendt ya que si Eichmann no se distingue particularmente de una persona corriente, se abre la posibilidad de que cualquier individuo en una situación similar cometa actos de maldad sin tener mayor conciencia de ello. Eichmann imagina que la obediencia a la autoridad es equivalente a cumplir con la noción máxima del bien, a pesar de que



esta se contraponga a otras formas de bien y derive en actos de maldad. Por lo tanto, un elemento importante al analizar los comportamientos morales que se desprenden del análisis de Arendt es comprender la situación y el contexto que los individuos experimentan al momento de actuar.

Si volvemos sobre la idea del mal como una categoría moral compartida, es necesario que observemos en este capítulo cuáles son sus asociaciones características en nuestra época. Se han expuesto las perspectivas filosóficas de Spinoza y de Arendt para entender el problema. Consideramos, sin embargo, pertinente ampliar nuestro análisis con algunos aportes de las ciencias sociales y humanas. Por lo tanto, para finalizar esta sección, se han incluido comentarios a varios estudios sobre la moralidad y el mal, realizados desde la psicología social y la sociología.

A principios de los 60, Stanley Milgram se basó en las conclusiones de Arendt para estudiar experimentalmente la obediencia a la autoridad, factor clave en el comportamiento de Eichmann. Los resultados obtenidos en su experimento de psicología social fueron reveladores y coincidieron con lo expuesto por Arendt. La experiencia requería que una persona infligiera dolor a otra mediante descargas eléctricas en el marco de una investigación científica supervisada por una autoridad, quien instaba al sujeto participante a emitir descargas cada vez más altas a pesar del visible malestar expuesto por el individuo que las recibía. Aunque los participantes conocían que estaban actuando moralmente mal al lastimar a otra persona, la autoridad del científico que dirigía el experimento fue suficiente para que más de la mitad de las personas aplicara descargas notables o letales en el actor que simulaba recibirlas (Baron y Byrne 2005).

Existen varias conclusiones derivadas de la interpretación de los resultados del experimento. La primera es que «las personas que tienen autoridad eximen a los que les obedecen de la responsabilidad de sus actos» (388). Este traspaso de responsabilidad puede ser implícito, como en el caso de las cadenas de mando en estructuras jerárquicas, o explícito, como en el experimento de Milgram, donde la autoridad científica aceptaba toda la responsabilidad sobre los actos del participante.

Una segunda es que «las personas con autoridad suelen poseer insignias o signos visibles que reflejan su estatus [y] sirven para recordar

a muchas personas la norma social» (388). Por medio del uso de parafernalia simbólica, se recuerda a las personas que deben obedecer a sus superiores y adaptarse a las normas sociales establecidas que los sujetos con autoridad representan.

Una tercera es que en situaciones de obediencia se produce una «intensificación gradual de las órdenes de la autoridad» (388). Al inicio estas pueden parecer inofensivas, como llamados de atención o castigos leves; al aumentar en grado pueden derivar en comportamientos peligrosos o censurables, que las personas acatan paulatinamente.

Una cuarta explicación indica que en casos de obediencia destructiva «los acontecimientos cambian muy rápidamente [y] deja[n] poco tiempo para reflexionar a los participantes o para procesar sistemáticamente la información: se les ordena que obedezcan y, casi automáticamente, lo hacen» (388). Esto explicaría las respuestas de los participantes en el experimento de Milgram, ya que al poco tiempo de iniciar la experiencia se encontraban obedeciendo la orden de proporcionar considerables cargas eléctricas a otra persona.

Como en este caso, también resultan interesantes los trabajos científicos en el campo de la psicología social que revelan el carácter situacional de la acción moral. El experimento de Solomon Asch en 1961 explicó la tendencia de las personas para dar respuestas incorrectas al ser sometidas a la presión grupal. Asch pidió a los participantes que resolvieran problemas básicos de percepción; en varias ocasiones, ante un gráfico de tres líneas en la parte izquierda, se les solicitó que eligieran otro, ubicado en la parte derecha, que coincidiera en longitud con la línea indicada por el examinador. Las respuestas debían darse en voz alta ante los demás miembros del experimento. La parte desconocida para los participantes era que alrededor de seis u ocho de las personas allí presentes eran cómplices o asistentes del investigador, quienes, para el propósito del experimento, proveían respuestas incorrectas. El objetivo era ubicar a los participantes en una situación donde tuvieran que decidir entre responder de acuerdo a su juicio o, por el contrario, acoplarse a las respuestas erróneas provistas por el grupo (360). Los resultados fueron claros en el estudio de Asch: «la gran mayoría de las personas escogió la conformidad. A lo largo de varios estudios diferentes, un 76 por ciento de los participantes siguieron o apoyaron las respuestas falsas del grupo al menos en una ocasión» (361). De ahí que se concluyera

que, ante la presión grupal, existe una tendencia a desconfiar de los juicios personales y aceptar los del grupo, a pesar de que estos sean erróneos. Variantes en el experimento de Asch incluyeron permitir que uno de los asistentes indicara la respuesta correcta para romper la unanimidad grupal, logrando así que el nivel de conformidad disminuyera. Otra variante consistió en que las respuestas no se manifestaran en voz alta sino por escrito, obteniendo así resultados donde la conformidad prácticamente desaparecía.

Un elemento importante que nos indica el experimento de Asch es la necesaria distinción entre la «*conformidad pública* —hacer o decir lo que otros a nuestro alrededor dicen que hagamos o digamos— y la *aceptación privada* —llegar a sentir o pensar como lo hacen los otros—» (362). Esto explicaría el hecho de que en muchas ocasiones se sigan de forma abierta las normas sociales sin cambiar las posturas personales. En el ámbito de la moralidad, este resultado nos indicaría la razón por la cual las personas apoyan y se adhieren a causas moralmente cuestionables incluso cuando de forma interna no las comparten.

Los estudios mencionados nos indican la importancia de entender la moralidad social como relativa en gran medida a condiciones situacionales que rodean a las personas. Factores como el lugar dentro de la jerarquía social, enfrentarse a experiencias desconocidas, el sentido del deber, la presión grupal o el rol social ocupado, determinan en buena parte los comportamientos de los individuos.

Si dejamos de lado las perspectivas religiosas sobre el mal que lo asocian a la culpa o al pecado y buscamos una característica social compartida, encontramos que «el sufrimiento es tomado constantemente como término de referencia» (Ricoeur 2007, 24), es decir, «todo mal cometido por uno es mal padecido por otro. Hacer el mal es hacer sufrir a alguien» (60-1). Desde una perspectiva situacionista del comportamiento, el mal es un comportamiento intencional que tiene como objetivo actuar —o hacer actuar a otros— de forma que deshumanicen, hieran, destruyan o maten a personas, y que puede ser ejercido por agentes o instituciones que son responsables de generar un conjunto de consecuencias negativas en otros (Zimbardo 2004).

Desde un enfoque sociológico, el mal solo puede ser entendido en contraposición al bien, ambos entendidos como nociones morales históricas relativas a las sociedades; para cada norma existe su contraria

y la caracterización y fijación del mal es un proceso sistemático en las culturas que busca construir empírica y simbólicamente un lugar para el bien, señalando los valores temidos o considerados repugnantes para una determinada cultura; de esta forma se generan los valores y los juicios morales. Esto demuestra que los comportamientos y los actos asociados al mal adquieren sentido al reforzar las acciones consideradas correctas y asociados al bien (Alexander 2003). Esto nos indica que la línea que divide el bien del mal es redefinida constantemente y en varias esferas sociales; la noción del mal no tiene solamente un aspecto negativo que sirve para la dominación o el sostenimiento del poder, sino que su funcionamiento permite la formación de valoraciones positivas (Alexander 2003). Por lo tanto, las nociones morales se adaptarán y transformarán dependiendo del ámbito en donde actúen (economía, literatura, política, etc.), codificándose, representándose, interiorizándose y generando prácticas de relacionamiento entre las personas dentro de las sociedades.

Como se ha visto, una noción del mal se encuentra actualmente relacionada con el sufrimiento y la deshumanización ejercidos contra las víctimas. Este elemento es clave, ya que permite la inclusión de acontecimientos e imágenes dentro de un sistema en continua transformación de representaciones asociadas al mal, que cumple la función de accionar juicios de valor en la sociedad. Por ejemplo, las imágenes del exterminio judío en la Segunda Guerra Mundial se incluyen en este sistema y adquieren notable importancia en toda la segunda mitad del siglo XX. De manera más reciente, acontecimientos como las desapariciones y torturas cometidas por los gobiernos dictatoriales en América Latina o los actos de terrorismo vienen a añadirse a este sistema en la medida que adquieren importancia como momentos simbólicos que indican situaciones de sufrimiento en las víctimas. Cabe señalar que este procedimiento de entender el mal por medio de varios hechos históricos que no están necesariamente ligados entre sí responde al pensamiento occidental, que desde su lógica unificadora y universalizadora intenta verlo como una categoría trascendente. Esta investigación, tanto como la obra de Bolaño, que se insertan en el universo cultural de Occidente, intentan mirar las fisuras de esa tendencia unificadora y abrir perspectivas para examinar los lugares del mal de una forma diferente.

## LA LITERATURA Y LA REPRESENTACIÓN DEL MAL

Entender el problema del mal en las representaciones de los escritores requiere la investigación de dos procesos relacionados entre sí. El primero: el papel de los escritores y la literatura en relación con los sistemas morales imperantes; el segundo: cómo una representación de los escritores funciona como estrategia de posicionamiento y da cuenta de los conflictos existentes en los espacios literarios.

Existe una larga tradición dentro del pensamiento occidental que asocia al arte y la literatura con su utilidad social. Hegel afirmaba que: «el arte está unido a la idea de lo bello. El arte es bueno, se dice, porque lleva a término el prodigio artístico de conseguir que la belleza aparezca como verdadera y la verdad como bella» (citado en Safranski 2002, 201). Esta trinidad que asocia al arte y la literatura con lo bueno, lo bello y lo verdadero ha marcado una concepción del papel que tienen los escritores en los espacios sociales y que representa una primera línea de pensamiento.

Por otro lado, la estética pura, que puede remitirse a Alexander Baumgarten en 1735, pone en el lugar de Dios al creador, quien imagina un mundo sometido solamente a sus propias leyes y cuya verdad no se encuentra en su correspondencia con lo real sino en su coherencia interna. Esta segunda línea de pensamiento se establece tomando fundamentos filosóficos platónicos, plotinianos y leibnizianos interpretándose y elaborándose en diversos autores como Shaftesbury, Kant y, posteriormente, en Schiller, Schlegel o Schopenhauer, quienes tienen en común el dar primacía al punto de vista del receptor, es decir, elaborar perspectivas centradas en la contemplación y no en el papel que juega la producción de la obra de arte. Estas teorías luego fueron reinterpretadas por los escritores del arte por el arte como Baudelaire y Flaubert, llevando las nociones del creador, el otro mundo y la contemplación pura al campo de la producción artística (Bourdieu 1995).

Nos encontramos, por lo tanto, con dos líneas de pensamiento relacionadas con la percepción de la literatura. Una que intenta asociar a los escritores y su producción con una finalidad social, y otra que entiende a la literatura en sí misma como única medida de su valoración. Si bien los procesos de autonomía en el escritor iniciaron con el romanticismo alemán a finales del siglo XVIII, es en la segunda mitad del siglo XIX

cuando la cultura europea entra de lleno en estas tensiones, que conducen a una autonomización del papel del escritor en relación con su propia obra. Esto se da en medio de un proceso que lleva a que los autores pongan en cuestión el papel pedagógico y moralizador de la literatura. Es en este momento cuando la cuestión del mal y la literatura empieza a adquirir importancia, ya que una parte de los escritores, al cuestionar la moralidad y la didáctica impuesta, ponen en juicio las instituciones legitimadas. Como menciona Georges Bataille, este proceso es «una liberación total frente a la sociedad y la moral. Hay una voluntad decidida de ruptura con el mundo, para abarcar mejor la vida en su plenitud y descubrir en la creación artística lo que la realidad niega» (2000, 39).

Es reveladora entonces la atracción que el tema del mal tiene para los creadores. Se da la revitalización de las obras de Sade, la admiración de figuras como el Satán de Milton en *Paraíso perdido* o la exploración creativa de la figura del doble como encarnación del mal. No es casual que este último tema esté presente a finales del siglo XIX; *El doble* de Dostoievski, *William Wilson* de Edgar Allan Poe o *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Stevenson son formas de acercarse a la dualidad moral existente en cada individuo. Explorar el mal tendrá además la connotación de cuestionar los valores instituidos por medio de la exaltación de su opuesto. Pensemos en la poesía de Baudelaire y los simbolistas, por ejemplo. En definitiva, lo que nos interesa resaltar en este punto es que el nacimiento del escritor tal como lo entendemos en la actualidad se relaciona con un cuestionamiento de su propio lugar como agente útil dentro de la sociedad y, por lo tanto, con un distanciamiento de la moral imperante. La soberanía de la literatura exige que el escritor se rebele, que busque la transgresión y la trascendencia, es decir que indique que «negando sus propios límites, sus debilidades, no participa de su profunda servidumbre» (262). Esto lleva a la creación de un espacio autónomo para la producción literaria con una moral propia que produce y reproduce lo que está bien y lo que está mal para los escritores. Por otro lado, al convertirse el creador en juez absoluto de su creación, la posibilidad de transgredir las barreras morales por medio de la ficción aparece como un recurso al cual adherirse de manera más amplia.

Pero esto no quiere decir que una concepción utilitaria y moral del arte haya desaparecido por completo; esta experimenta transformaciones

y es asumida por los escritores en formas distintas (pensemos en el papel de las vanguardias y sus filiaciones políticas, por ejemplo), bajo sus propias lógicas. Ya a mediados del siglo XX, Sartre afirmaba la necesidad del compromiso político en el escritor y para entonces el caso de la novela socialista era ejemplar al respecto. La tensión entre una literatura útil socialmente y una que solo responda a sí misma es clave de nuevo; parecería indicar que la primera es una literatura que responde a los criterios morales de la sociedad. Luego de la Segunda Guerra Mundial Adorno mencionaría que escribir un poema después de Auschwitz es «un acto de barbarie», cuestionando el papel de la literatura dentro del conjunto social (1962, 69). ¿Qué sentido tiene entonces escribir poesía si el horror envuelve a las personas? ¿Qué sentido tiene escribir literatura si no hay una cercanía con la realidad, si no hay una implicación moral en ella?

A esta serie de preguntas cabe añadir: ¿Cuál es el papel moral del escritor dentro de la generación de cultura? Hannah Arendt nos recuerda, en *Los orígenes del totalitarismo* (1998), que los escritores de la posguerra —y las élites— vieron con buenos ojos el radicalismo político imperante en Europa ya que implicaba una destrucción de los credos, valores e instituciones existentes reivindicados hipócritamente por la burguesía. En ese contexto, era revolucionario aceptar la crueldad y la amoralidad general; de esa forma se eliminaría al menos la duplicidad moral existente en la sociedad. En este sentido:

la violencia, el poder, la crueldad, eran las capacidades supremas de los hombres que habían perdido definitivamente su lugar en el universo y eran demasiado orgullosos para anhelar una teoría del poder que les reintegrara sanos y salvos al mundo. Se hallaban satisfechos de su ciega adhesión a todo lo que la sociedad respetable había vetado, al margen de la teoría o del contenido, y elevaron la crueldad a la categoría de una virtud principal porque contradecía la hipocresía humanitaria y liberal de la sociedad. (1998, 502)

Así nos encontramos con otro punto fundamental para nuestro análisis: la capacidad de los escritores de llevar su transgresión moral estética a terrenos éticos y políticos, una transgresión que abandona el territorio de la literatura para inscribirse en la materialidad de la vida. De esta forma, se abre la posibilidad de que ante el autor moralizador y pedagogo aparezca como su doble oscuro el escritor que, en su

movimiento transgresor, sobrepase los límites morales en la realidad; el creador absoluto que se acerque en su labor a los extremos del mal.

No se trata solamente de una crítica al escritor en su papel, sino una comprensión de él como un personaje humano sin excluir ninguna de sus capacidades; entonces el mal se presenta como un elemento que está vinculado a sus posibilidades. El escritor es capaz de hacer daño y de actuar de forma egoísta causando dolor a otros como cualquier persona en otro oficio. De esta forma queda en entredicho el aura de benevolencia asociada al autor y su labor; la diferencia radical y particular en el caso de los escritores es la justificación de los actos de maldad en la realidad como otras formas de entender la experiencia estética y de reorganizar los valores en el mundo. Esto aparece particularmente en las vanguardias. Cabe recordar, por ejemplo, a André Bretón cuando menciona que el acto surrealista más simple es salir a disparar a ciegas con un revólver en cada mano contra la multitud para acabar así con la degradación y la estupidez existente; o a Filippo Marinetti, quien en el *Manifiesto futurista* hace un elogio de la guerra y la violencia, a la vez que defiende a la patria y desprecia a la mujer. Cabe resaltar que no existe una unidad de intereses y perspectivas en los proyectos de vanguardia excepto la necesidad de cerrar el ciclo del arte burgués del cual son respuesta, de ahí que estos se inclinen hacia la izquierda o hacia el fascismo restaurador como formas de expresión política en su momento (recordemos que una de las características de la vanguardia es su interés por unir el arte con la vida).

Para Safranski, una restitución de la moralidad en los escritores se experimenta como una respuesta ante el cuestionamiento del arte —y la literatura— en un mundo lleno de mal, exigiendo que los escritores defiendan la legitimidad de su labor bajo tres presupuestos:

En primer lugar, este mal tiene que convertirse en tema explícito; segundo, no hay que hacer como si pudiera eliminarse solamente mediante el arte; tercero, de ahí se sigue la obligación de la simpatía impotente con la impotencia. La voz débil del arte tiene que convertirse en voz de los débiles. (2002, 204)

Pero estas implicaciones morales del arte y la literatura, en opinión del mismo Safranski, actualmente están debilitadas como tendencias. Para un considerable segmento de los escritores, reflexionar el mal desde la literatura ya no es un tema importante y ha sido desplazado por



la adaptación a criterios mercantiles donde «el arte tiene que demostrar una efectividad más económica que moral» (207). Esto es producto de un cambio entre la relación del artista y su obra; si en el pasado lo más importante era la vinculación íntima y expresiva entre el artista y su creación, ante la cual el público era un espectador invitado, ahora el objetivo se ha trasladado a las masas. Tanto la utilidad moral o económica de la literatura se encuentra entonces enfocada en llegar a los grandes públicos, quienes en última instancia actuarían como los jueces de las obras.

Esto nos lleva al segundo proceso de investigación: observar cómo una representación de los escritores funciona a manera de estrategia de posicionamiento de los mismos dentro de los espacios literarios. Entendemos aquí por representaciones a las imágenes compartidas socialmente que nos permiten «pensar de manera más compleja y dinámica las relaciones entre los sistemas de percepción y de juicio y las fronteras que atraviesan el mundo social» (Chartier 2005, iv). Existen esquemas mentales y afectivos imperantes en un momento histórico que nos permiten descifrar las formas como se significan las representaciones tanto en el orden de los discursos como dentro de las obras, que son producidas en un lugar determinado y se inscriben en las luchas representacionales por su legitimidad. Estas representaciones son necesariamente simbólicas y adquieren un sentido por medio de lo que Stuart Hall (2013) denomina *sistemas de representación*, que están compuestos por códigos producto de convenciones sociales, culturales y lingüísticas inscritas en la historia y que, en sus transformaciones, permiten la movilidad del sentido en el tiempo.

Entendemos en este trabajo que la moralidad en relación con los escritores tiene una modalidad representacional que corresponde a la forma en que un escritor es imaginado dentro de un sistema moral de representación, esto es, el lugar y las acciones que le son adjudicadas a partir de las valoraciones que definen las ideas del bien y el mal dentro de un momento histórico y en un espacio específico. Este sistema representacional de valores no puede entenderse como un equivalente del existente para el conjunto de la sociedad, ya que ha sido asumido por medio de la historicidad del espacio específico de producción y valoración literaria al que, siguiendo el trabajo de Pierre Bourdieu, llamaremos *campo literario*.

En este punto, conviene abordar brevemente la teoría del campo literario en este autor. Los campos, en un contexto general, son espacios sociales determinados con la capacidad de transformarse, que poseen ciertas particularidades por medio de las cuales se los puede comprender y analizar. Sus características pueden sintetizarse en cuatro: «a) espacios estructurados y jerarquizados de posiciones; b) donde se producen continuas luchas que redefinen la estructura del campo; c) donde funcionan capitales específicos, y d) un tipo de creencia (*illusio*) específica» (Criado 2008, 17). Estos elementos funcionan dentro del campo mediante una autonomía relativa y gradual en relación con otros campos y subcampos con los cuales tienen vinculación o dentro de los cuales pueden estar incluidos. Esta autonomía solo puede entenderse a partir de las disputas internas que se llevan a cabo dentro de tales campos y que llevan a su independencia relativa, por medio del desarrollo de reglas propias que son aceptadas por los agentes y que dotan al campo de su especificidad, en conflictos por la obtención de capitales, beneficios o posiciones.

Bourdieu define al campo en *Las reglas del arte* como:

Una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones que dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir, en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos que están puestos en juego en el campo. (1995, 342)

Se entiende al campo literario como subordinado al campo de poder, que es: «el espacio de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)» (320). Esto lleva a la comprensión de que el campo literario no puede ser separado de los distintos procesos que suceden dentro del campo de poder, ya que, al estar relacionados, diversas situaciones o tomas de posición dentro de este último afectarán a los agentes e instituciones al interior del campo literario.

Pero este tipo de incidencias nunca acontecen de manera directa sino «solo por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo, después de haber sufrido una reestructuración tanto más importante

cuanto más autónomo es el campo» (Bourdieu 1989, 21). El fenómeno es descrito como *refracción* y evidencia la importancia de la lógica específica del campo literario para recibir y adaptar las distintas influencias, mandatos externos o transformaciones a los que es sometido. Es decir, las coacciones externas, cualesquiera que estas sean, no pueden ejercerse sino es por medio del campo y tras pasar por su lógica y disposiciones específicas. A diferencia de la teoría del reflejo, que intenta explicar esta influencia externa de forma directa sobre la creación literaria como un espejo, podemos pensar en la refracción como un prisma que filtra y transforma esta influencia externa en el campo y que se calibra a partir de la autonomía existente. Menciona Bourdieu al respecto:

El grado de autonomía del campo puede calibrarse a partir de la importancia del efecto de retraducción o de *refracción* que su lógica específica impone a las influencias o a los mandatos externos y a la transformación, incluso hasta la transfiguración, a la que somete a las representaciones religiosas o políticas y a las imposiciones de los poderes temporales [...] También puede ser calibrado a partir del rigor de las sanciones negativas (descrédito, excomunión, etc.) que se infligen a las prácticas heterónomas como la sumisión directa a unas directivas políticas o incluso a unos requisitos estéticos o éticos, y sobre todo a la vigencia de las incitaciones positivas a la resistencia, incluso a la lucha abierta contra los poderes. (1995, 326)

Dentro del campo literario podemos encontrar tanto a escritores y autores como a editores y críticos. Estos tienen participación dentro del campo literario por medio de la creación, la distribución o la valoración de las distintas obras producidas. Pero no se puede realizar una reducción del campo literario solamente a estos agentes. Al entender la comunicación existente entre los diferentes campos en la sociedad, entran en juego relaciones con campos como el educativo, por medio de la enseñanza y la validación de un autor al ser incluido dentro de los programas de estudio, o el político, al producir una obra que apoye o critique la ideología mantenida por el gobierno en funciones. Como puede observarse, las redes mediante las cuales el campo literario puede entrar en comunicación con otros son *múltiples*. Una revisión de las reglas específicas que lo han constituido es reveladora al momento de comprender su funcionamiento y cómo agentes e instituciones se ven afectadas por ellas.

Bourdieu afirma que el establecimiento del campo literario se constituye tras la independencia de este frente a los poderes tanto económicos como políticos, reivindicando así el derecho de que sea el campo mismo el que defina los principios de su legitimidad (1995, 98-9). Este proceso genera un nuevo *nomos*, es decir, un principio de visión y división para entender qué condición define al campo literario como tal (331). El principio fundamental que Bourdieu encuentra dentro del campo literario es la oposición entre arte y dinero, que da lugar a dos lógicas económicas que coexisten en ambos polos del campo. En el polo autónomo está:

la economía antieconómica del arte puro basada en el reconocimiento obligado de los valores del desinterés y en el rechazo de la economía (de lo comercial) y del beneficio económico (a corto plazo) [...] orientada hacia la acumulación del capital simbólico en tanto que capital económico negado, reconocido, por lo tanto legítimo, auténtico crédito, capaz de proporcionar, en determinadas condiciones y a largo plazo, beneficios económicos. (214)

Y en el polo heterónimo:

la lógica económica de las industrias literarias y artísticas, que al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorga la prioridad a la difusión y al éxito inmediato y temporal [...] limitándose a ajustarse a la demanda preexistente de la clientela. (214)

Esta contraposición de lógicas económicas en el campo literario lleva a que la producción sea diferenciada. Una parte considerada pura y destinada al mercado restringido de los productores y los consumidores dotados de la disposición y competencias necesarias para valorarlas, y otra destinada a la satisfacción de las expectativas del gran público y cuya acogida es, de cierta forma, independiente del nivel de instrucción de los receptores (Bourdieu 1995). Este proceso lleva a que se generen oposiciones en las lógicas de edición y se genere lo que el autor llama «dos ciclos de vida de la empresa de producción cultural» (221).

En el polo autónomo están editoriales generalmente pequeñas cuya apuesta da prioridad al valor puramente artístico de las obras y cuyo éxito simbólico y económico se da a largo plazo. Este tipo de empresas se adhieren a un ciclo de producción extenso que implica aceptar los riesgos de las inversiones culturales y acatar las leyes específicas del

mercado del arte, es decir, carecer de un mercado en el presente *aun bajo el riesgo de pérdida económica en la publicación* (215). Sus publicaciones, sin embargo, adquieren legitimidad en un proceso lento de descubrimiento por parte de autores y críticos, quienes permiten que sean conocidas en círculos más amplios. Pero será el sistema de enseñanza el que permita la consagración definitiva de las obras y un público asegurado en el transcurso del tiempo ya que: «reproduce continuamente la distinción entre las obras consagradas y las obras ilegítimas y, también, entre la manera legítima y la manera ilegítima de considerar las obras legítimas» (222-3).

En el polo heterónimo, se encuentran las editoriales orientadas al comercio que, en cierta medida, generan una oferta que responde «a una *demanda preexistente y dentro de unas formas preestablecidas*» (215). Llegar al gran público y obtener éxito es entendido por estas editoriales como una garantía de valor y de talento, de ahí que la producción de *best-sellers* sea una práctica común. Este tipo de editoriales se acogen a un ciclo de producción corto que intenta minimizar los riesgos acoplándose a la demanda del mercado y garantizar la reintegración de la inversión realizada por medio de redes de comercialización (Bourdieu 2015). No obstante, al acogerse a las reglas del mercado de consumo, la obsolescencia de las obras producidas es rápida.

Estas particularidades dentro del campo literario llevan a que se generen percepciones entre los agentes acerca de cuáles son las vías para alcanzar legitimidad. En el lado más autónomo, el éxito inmediato resulta sospechoso, al igual que la asociación de este con el número de ventas. Para Bourdieu la producción literaria en el polo autónomo es similar al proceso de donación; así, una obra adquiere la calidad de una ofrenda simbólica que trasciende la lógica de un simple intercambio comercial y se acerca a la generosidad. De esta forma, mediante la apariencia de una inversión que no busca beneficio alguno, oculta una retribución (o contradonación) que es de orden simbólico, donde «la única acumulación legítima [...] consiste en hacerse un nombre, un nombre conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos o personas [...] de otorgar valor y de sacar los beneficios correspondientes de esta operación» (224).

Es por esta razón que los distintos agentes adquieren y construyen posiciones dentro del campo literario en relación con su distancia o cercanía ante cada polo. Desde estas posiciones los agentes disputan

«el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas» (236). Este conflicto determina la historia del campo, donde existen «los dominantes conformes con la continuidad, la identidad, la reproducción, y los dominados, los nuevos que están entrando y que tienen todas las de ganar con la discontinuidad, la ruptura, la diferencia, la revolución» (237), para de esta forma crear una nueva posición antes inexistente que logre establecerlos y diferenciarlos en el futuro.

El estudio de la literatura desde la posición de Bourdieu no puede separarse en producción y recepción, ya que una visión reflexiva y conjunta abarca la investigación de todos los procesos que llevan a que la obra adquiera su valor. No se trata solamente de acabar con el «fetiche del nombre del maestro» (428) que deriva en una visión esencialista de la literatura, sino de «describir la emergencia progresiva del conjunto de los mecanismos sociales que hacen posible el personaje del artista como productor de ese fetiche» (428), proceso que implica el estudio del campo literario y las disposiciones y estrategias que en él se dan. De ahí que se asuma en este trabajo la representación de los escritores como una de las estrategias existentes por medio de las cuales adquieren determinadas posiciones, ya que estas expresan visiones personales de los autores ante su propia labor como creadores y la de sus pares dentro del medio literario.

La necesidad de encontrar las formas de relacionamiento estratégico de estas representaciones con las distintas estructuras morales existentes lleva a que propongamos dos sistemas de representación moral en esta investigación. El primero nos remite al conjunto de imágenes y acontecimientos compartidos por un grupo amplio de la sociedad que han marcado en un período histórico y en una cultura determinada una suerte de guía para juzgar las acciones consideradas buenas o malas, al que denominaremos *moralidad social*;<sup>1</sup> y el segundo, un sistema de representación moral generado a partir de las reglas y la especificidad del campo literario relacionado con el oficio del escritor, al que

---

1 Esta investigación toma como período histórico la segunda mitad del siglo XX dentro de la cultura occidental, con especial atención en el contexto hispanoamericano. El tema del sufrimiento de las víctimas que se ha analizado con anterioridad nos sirve como referente para entender el lugar y la comprensión histórica del mal dentro de este sistema de representación moral.

denominaremos *moralidad literaria*,<sup>2</sup> y que al ser asumido individualmente por cada autor genera lo que llamaremos aquí *ética literaria*, ya que cada escritor interioriza estas tensiones morales de una forma que sea buena o mala para su ejercicio personal como creador. Es decir, se realiza un posicionamiento ante la moralidad literaria y la moralidad social.

Realizamos esta categorización para entender que una representación del escritor puede actuar como forma de posicionamiento estratégica dentro del campo literario valiéndose de los sistemas morales sociales y literarios imperantes. En este capítulo, se ha realizado un acercamiento a las categorías de moralidad social y de moralidad literaria para permitirnos comprender mejor cómo una noción del mal es asumida socialmente y cómo esta entra en la dinámica de la literatura. Se entiende entonces que las representaciones de los escritores operan como formas de valoración al momento de establecer un juicio sobre la legitimidad de sus acciones y una reflexión sobre las condiciones del campo literario, de ahí que sean consideradas estrategias de posicionamiento simbólico.

Al asociar a los escritores con una idea del mal dentro de la moralidad social se cuestionan los límites de sus acciones, poniendo en tensión su representación social en torno a la moral imperante; cuando este juicio sucede en el sistema de la moralidad literaria, lo que se cuestiona es la forma como un escritor asume su propio oficio. Por otro lado, se ha categorizado a la ética literaria como una apropiación de la moralidad literaria que sucede de forma personal por cada escritor y que lo lleva a defender y asumir un lugar en torno a la potencialidad (en términos spinozianos) de su labor creativa.

Finalmente, cabe señalar que el principal objetivo de este desarrollo teórico es entender cómo funcionan las representaciones de los escritores en cuanto a estrategias de valoración dentro del campo literario. Como estas representaciones son primordialmente un juicio y una percepción de la labor literaria, su utilización no está limitada solamente al espacio de la ficción, sino a toda la concepción que un escritor tiene de su trabajo. De ahí que estas representaciones aparezcan bajo la forma de un

---

2 Este sistema de representación moral es deudor de la teoría de Bourdieu y trata de indicar los conflictos acerca de lo que se considera correcto o no para los escritores dentro del campo literario.

discurso sobre lo literario en entrevistas, ensayos, notas periodísticas, diarios o conferencias, y como ficción en novelas, cuentos o poemas. En esta investigación, hemos asumido esta doble perspectiva en el estudio de las representaciones de los escritores y el mal en Roberto Bolaño observando cómo este construye una ética literaria en torno a las relaciones antagónicas y asociativas existentes alrededor de la moralidad literaria en Hispanoamérica, y luego cómo despliega un conjunto de representaciones sobre los escritores en sus discursos sobre la literatura y en sus novelas *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*. A partir de allí, nos interesa visualizar cómo el conjunto de valores e imágenes procedente de la moralidad social y literaria es utilizado por Bolaño para realizar una crítica a la institución de la literatura y su práctica, al mismo tiempo que posiciona sus planteamientos éticos.



## CAPÍTULO SEGUNDO

# LA LITERATURA COMO UN OFICIO PELIGROSO

---

### LA CONSTRUCCIÓN DE LA ÉTICA LITERARIA EN BOLAÑO

Acceder a la investigación de la ética literaria en Bolaño requiere aproximarse como un detective que indaga entre las pistas que han quedado dispersas en el lugar de los hechos. En el caso de la literatura, estos indicios no se encuentran solamente en lo que podríamos llamar ficción y que comprende las producciones narrativas o poéticas de un autor, sino en todo el conjunto de sus producciones. Las representaciones que Bolaño va tejiendo alrededor de la literatura, su espacio y sus agentes, en sus ensayos, notas o entrevistas, encuentran su contrapartida en los personajes que habitan sus novelas y su poesía. Como menciona Ricardo Piglia, las intervenciones críticas que realizan los escritores plantean «siempre y de un modo directo el problema del valor» (2001, 12). Cuestionar las jerarquías establecidas, rescatar autores olvidados o exponer una visión de la literatura, es establecer una posición dentro de las redes de valor dentro del espacio literario; de ahí que se asuma con el escritor argentino la idea de que: «los escritores son los estrategas en la lucha por la renovación literaria» (13).

En su ensayo *Borges como crítico*, Piglia nos da una idea del conflicto existente en la crítica tradicional para tomar las intervenciones de los escritores como formas legítimas de valoración, ya que estas son asumidas como arbitrarias a la luz de las «modas teóricas» (152), las cuales organizan lo que debería ser la crítica en un momento histórico y relegan de manera ingenua a los escritores al lugar de la «práctica pura» (153). De esta forma, se mantiene la separación entre los escritores, quienes producen las obras, y los críticos, quienes tienen la labor de interpretarlas. Para Piglia, las intervenciones críticas de los escritores son elementos fundamentales al momento de entender el problema del valor dentro de los espacios literarios; sus afinidades e interpretaciones literarias son estratégicas, ya que crean un «espacio de lectura para sus propios textos» (153), permitiendo «descifrar de manera permanente lo que escriben» (155). De esta forma, los escritores entran en las disputas históricas por la constitución del canon, con sus exclusiones y modificaciones a la tradición y redefiniendo la historia literaria.

Sobre las entrevistas de Bolaño, ha dicho Juan Villoro que estas son el equivalente a «minas que no han sido desactivadas» y a «la caja negra de los aviones» (2013, 10), incluyéndolas en su corpus literario, al resaltar que casi todas ellas fueron contestadas por escrito, por lo cual «pusieron en juego su imaginación y las líneas de fuerza de su prosa» (11). Por su parte, Ignacio Echevarría, en la presentación del libro *Entre paréntesis*, destaca que el conjunto de su producción no ficcional como discursos y notas de prensa allí incluidas, configuran una suerte de «cartografía personal» (2012, 16) del autor, destacando que «la crítica que escribe un escritor es el espejo secreto de su obra» (16); de ahí el valor que tiene para este trabajo la producción crítica y las representaciones del escritor expuestas por Bolaño en su no ficción. Estas sirven como guías para entender su posición como autor, su idea de la literatura, y por medio de ellas se puede iluminar la comprensión de su obra.

Para entender la ética literaria de Bolaño, es necesario relacionarla con la moralidad literaria imperante en el campo en los 90 y en el período entre siglos en Hispanoamérica. En este momento se dieron por lo menos dos grandes fenómenos dentro de la producción literaria. El primero es el afianzamiento simbólico de la literatura hispanoamericana dentro de la literatura mundial y regional, que se evidencia tanto por la aceptación favorable de la crítica como por la concesión de premios y la

inclusión académica de las obras narrativas en el campo de la enseñanza. El segundo es una nueva relación de los escritores ante el mercado y la política, que en el primer caso se observa en la disposición favorable por parte de los autores ante las reglas mercantiles de producción, y en el segundo, por una desconfianza ante lo político y las posibilidades utópicas de cambio.

En este período, la estética del realismo mágico convertida en fórmula narrativa de ventas por parte de las editoriales transnacionales asentadas en Madrid y Barcelona generó una visión estereotipada de lo que puede ser considerado como «literatura latinoamericana». Los escritores que deseaban obtener reconocimiento se adaptaron a estas condiciones del mercado y asumieron su práctica como un ejercicio más cercano a la industria del entretenimiento que al debate público y político o a la exploración artística que marcó a la narrativa de la región desde las décadas del 30 y 40. Además, la figura del escritor comprometido y comentarista de su tiempo que había alcanzado su punto más elevado en la década de los 70, en buena parte se desvanece ante el desencanto producido por las dictaduras, la corrupción y las crisis económicas de la época entre los nuevos escritores. Este fue un momento de desarticulación moral en el espacio literario, ya que la influencia de factores económicos como la mercantilización del espacio editorial desembocó en una crisis de la labor artística que produjo un antagonismo entre dos grupos diferenciados de creadores: por un lado, los escritores cercanos al poder y a las imposiciones económicas, y por otro, aquellos que intentaban defender la autonomía artística y la libertad creativa.

Julio Ortega menciona al respecto que la década de los 80 en América Latina estuvo marcada por «la disputa entre una perspectiva de leer complaciente y otra, más exigente. La primera estuvo impuesta por el valor de entretenimiento en el mercado; la segunda, por las demandas artísticas y exploratorias de la escritura» (1992, 167). De igual forma, Rafael Lemus afirma que: «a partir de los años 80 los procesos de globalización y liberalización económica [...] desplazaron las obras literarias a un nuevo espacio. [...] la literatura latinoamericana [...] fue mudada a un sitio propio, lejos de donde se debate lo público y cerca de la industria del entretenimiento» (2013, 73). Estas condiciones llevaron a que en los 90 se produjera la separación entre un primer grupo de escritores formado por autores reconocidos por su éxito comercial, como Isabel

Allende, Antonio Skármeta, Luis Sepúlveda o Ángeles Mastretta, y un segundo compuesto por miembros de los grupos del Crack en México o de la antología *McOndo* en Chile, por ejemplo.

Las condiciones antagónicas en la moralidad literaria eran notorias en ese momento y empezaron a constituirse de forma particular en este segundo grupo de escritores, quienes desde su individualidad compartieron ciertas posiciones, que resumimos a continuación: 1. No negar la tradición literaria, pero marcar una distancia ante ella evitando imitarla, al mismo tiempo que se valoraba su espíritu de innovación y experimentación; 2. Un distanciamiento radical ante la propuesta estética de lo real maravilloso; 3. Un posicionamiento ético, estético o político que no responde a una ideología concreta y que está exento de propuestas utópicas; 4. Un cuestionamiento del exotismo literario, solicitado a los autores como condición para publicar y que tiene su origen en los mercados editoriales; 5. Una demanda de su valoración como escritores con independencia de su procedencia geográfica.

Al respecto, la posición del colombiano Santiago Gamboa nos da una idea de las representaciones compartidas por el grupo de escritores mencionado:

Parte de la literatura latinoamericana que se escribe para europeos sigue reproduciendo el Realismo Mágico o vulgares imitaciones de sus obras clásicas, porque representa un buen negocio [...]. Los tres grandes estereotipos utilizados en este proceso son el exotismo, la evasión y la Revolución. Yo no espero que nadie me lea porque soy colombiano. Ni siquiera porque soy latinoamericano. Yo no leo a Graham Greene porque es inglés. Lo leo porque me gusta. (2004, 141-2)

Este tipo de intervenciones son frecuentes entre los escritores en el período entre siglos. Cabe recordar que ya en 1996 la disputa se hizo pública con el prólogo de la antología *McOndo*, escrito por Alberto Fuguet, en la que participaban escritores como Jaime Bayly, Edmundo Paz Soldán, Rodrigo Fresán o Santiago Gamboa, y con el *Manifiesto Crack*, que apareció en México y tenía entre sus firmantes a Jorge Volpi e Ignacio Padilla. Ambos grupos alcanzaron notoriedad por sus críticas y su actitud ante el estado de la literatura, pero no lograron romper con la hegemonía mercantil dominante. Incluso sus críticos han llegado a asegurar que sus esfuerzos en ese momento tenían como objetivo

disputar un espacio en el mercado editorial globalizado antes que retornar a una verdadera autonomía del escritor sobre su obra.

La moralidad literaria en ese momento se presenta entonces como un espacio en conflicto entre dos grandes tendencias, obviamente con sus regiones intermedias; para un grupo de escritores las nociones de lo que está bien y es aceptado se relacionan con el prestigio, el éxito, las ventas y el reconocimiento del público masivo. Esto puede expresarse mediante una cadena de términos que adquiere la forma de reconocimiento-calidad literaria. Como puede observarse, el factor decisivo para valorar una obra en este grupo de escritores es su exposición y valoración públicas, que se dan por el nivel de comunicación que tengan con sus lectores. Esto lleva a que de forma intencional no pretendan complicar sus libros utilizando recursos innovadores, sino que observen a la literatura como un medio de transmisión que se vale de la claridad y la legibilidad como formas de comunicación probadas para llegar a quienes leen sus libros.

Su discurso literario hace eco de esta posición. Antonio Skármeta define a su generación como «antipretenciosa, pragmáticamente anticultural, sensible a lo banal, y más que reordenadora del mundo [...] simplemente presentadora de él» (citado en Shaw 1998, 9). Laura Esquivel dice sobre su obra: «en la literatura hay un juego intelectual que tiene más que ver con el ego [...] yo no pertenezco al Olimpo [...] lo que escribo lo entiende todo el mundo y me leen. Yo me considero una narradora que trata de recuperar la memoria de la tribu» (1998). E Isabel Allende menciona: «un libro no es un fin en sí mismo, es un medio de alcanzar a otra persona, darle la mano, contarle aquello que para mí es importante» (citada en Shaw 1998, 11).

El objetivo primordial en este grupo de escritores es llegar al mayor número de lectores. Su aceptación aparece reflejada para ellos en las ventas de sus libros, de ahí que estas sean importantes como medidores de su literatura y que lleven a que su estilo sea simple, cayendo en el uso indiscriminado de estereotipos y *clichés*, en la repetición de fórmulas aceptadas y en la carencia de innovación técnica, elementos que interferirían en el vínculo de comunicación que pretenden tender con sus lectores.

Por su parte, en el otro conjunto de escritores, articulados en mayor o menor medida alrededor del grupo de McOndo y del Crack, la

cadena de términos se expone como calidad literaria-reconocimiento. Entre ellos, la calidad de la obra en sí misma es la que debe dar lugar al reconocimiento posterior, lo que implica una inversión de lo expuesto por el primer grupo, por lo que se puede considerar que existe un antagonismo entre ambos segmentos de escritores. Cómo resolver el problema de la calidad y su relación con el reconocimiento es una tensión que marcará la ética literaria de Bolaño y dará lugar a su idea de la literatura y las representaciones de los escritores que de ella se derivan.

Roberto Bolaño, a pesar de haber sido parte del movimiento literario y artístico de México en los 70, era prácticamente un desconocido dentro de la literatura hispanoamericana a mediados de los 90. Residió en España desde los veintisiete años y sus trabajos estaban alejados del ambiente intelectual, desempeñándose como vigilante nocturno, lavaplatos y vendedor de bisutería; enviaba su producción narrativa a premios literarios en municipalidades españolas. Bolaño solo alcanzó reconocimiento en el campo literario hispanoamericano cuando en 1998 se publicó su novela *Los detectives salvajes*, con la que ganó el Premio Herralde de novela y luego el Premio Rómulo Gallegos en 1999. En los cinco años siguientes hasta su muerte, en el 2003, publicó nueve obras y llegó a convertirse en el narrador más influyente en América Latina.

Parte de su reconocimiento está relacionado con la construcción de su ética literaria, la cual, como se ha mencionado, es un intento por construir una posición definida ante las tensiones dentro de la moralidad literaria en el campo. En todo el corpus no ficcional de Bolaño son constantes sus referencias a la literatura y los escritores, de ahí que estas nos sirvan para comprender cómo se perfilan las representaciones de los escritores y cómo eventualmente se relacionan con una idea del mal.

Por supuesto, debemos tener en cuenta la dificultad que acarrea resemantizar un término como *moralidad*, que socialmente está cargado de connotaciones unificadoras y fijas. Pero, como se ha visto, en la moralidad literaria, el escritor se encuentra actuando en otro nivel de normatividad, donde la literatura marca una distancia con la moralidad social desde su lugar de autonomía y desde la conciencia que ha ido adquiriendo en el siglo XX. La literatura actúa así en una esfera propia alejada de los valores sociales comunes, de ahí que las reglas y las disputas que se encuadran dentro de la moralidad literaria hagan de cada proyecto literario un espacio de tensiones. La conciencia histórica del

proceso de autonomización de la literatura se convirtió en el eje central de las tensiones del campo literario; las disputas por la simple publicación y aceptación por parte de los mercados editoriales y el público no pueden, sino por acto de enajenación, distanciarse de la búsqueda fundamental de la literatura: su propia autonomía.

El escritor, redefinido como el agente social que puede mirar en los abismos y en las tensiones para desde allí hacer su obra, es el elemento de valoración más importante, ya que, desde su autonomía como creador, es capaz de cuestionar la comodidad de adaptarse a un sistema económico donde la publicación y el reconocimiento social son valores que se relacionan con nuevas formas del bien en amplios segmentos de la moralidad social y literaria. Ante esto, otros escritores encuentran su forma de criticar a la literatura como un negocio o un espacio de servidumbre, para que vuelva a las bases de lo que consideran su verdadero centro, donde la autonomía jugaría el papel más relevante. Desde ella se pueden mirar los horrores y las tensiones de la sociedad, y poner de manifiesto la máscara de un sistema literario como negocio que en apariencia se presenta como bueno para todos los escritores, cuando en realidad compromete su capacidad de irrumpir en los problemas y los conflictos del ser humano. La defensa de estos valores autonómicos, desde la teoría de Bourdieu, lleva a que los escritores afirmen públicamente su posición, que en el caso de Bolaño se expresa por medio de un humor corrosivo y una crítica aguda dirigida a moldear los gustos de lectura entre el público que se acerca a su obra.

Ante las dos cadenas de términos: reconocimiento-calidad literaria y calidad literaria-reconocimiento que se han expuesto como dominantes en el período, las intervenciones de Bolaño indagan cómo las condiciones extraliterarias afectan a los escritores y cuáles son sus consecuencias en ellos como artistas e individuos. De esta forma, su ética literaria genera una ruptura con ambas cadenas existentes, ya que el reconocimiento deja de tener un lugar deseable para convertirse en un elemento que altera negativamente la calidad de la escritura. Así, el único factor que debe importar a un escritor al momento de abordar verdaderamente el ejercicio de la literatura es buscar la calidad literaria por sí misma. Siguiendo este punto, la ética literaria de Roberto Bolaño puede sintetizarse en su máxima: «un escritor jamás debe permitir que su literatura se dirija a algún fin no literario» (2001b). De la autonomía

y soberanía del escritor ante su obra se despliegan las nociones de valor y cobardía en su ética y, por lo tanto, sus juicios de valor sobre la literatura; pero estos, antes que ser dirigidos a la moralidad social, son contruidos y expuestos desde la moralidad literaria, es decir, bajo la lógica autónoma que la literatura crea para exponer juicios morales en su espacio.

Bolaño comprende que la búsqueda de calidad como fin único y último de la actividad de un escritor verdadero es un ejercicio que implica altas dosis de peligro, en especial porque desde su concepción de la literatura, esta constituye un espacio nocivo. La definición que Bolaño nos da sobre ella permite aclarar esto. En una entrevista indica que: «la literatura es un oficio peligroso. No un deporte peligroso ni un entretenimiento peligroso sino un oficio peligroso, en donde entramos voluntariamente o por azar; un cuarto oscuro o un estadio oscuro lleno de animales salvajes» (2001a).

De la misma forma, Bolaño afirma que: «si la literatura no es peligro no es nada» (1999a). Pero cabe preguntarnos, ¿cuál es el peligro que el escritor ve como inherente al oficio? El autor considera a la literatura ante todo «un compromiso, [...] una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano [...] que va a salir derrotado» (citado en Braithwaite 2013, 25). Al mismo tiempo, menciona que: «la literatura se parece mucho a las peleas de samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura» (98). El valor de jugárselo todo por la literatura es lo que marca la posición de un verdadero escritor para Bolaño. La metáfora de la pelea contra un monstruo que lleva a la derrota puede comprenderse a partir de su comprensión de la historia de la literatura. Desde su perspectiva, el tiempo acabará con cualquier tipo de literatura, ya que hasta la más importante desaparecerá a su paso:

Dentro de 4 millones de años o 10 millones de años va a desaparecer el escritor más miserable de Santiago de Chile, pero es que también va a desaparecer Shakespeare y va a desaparecer Cervantes. Todos estamos condenados al olvido, a la desaparición no solo física, sino a la desaparición total. No hay inmortalidad [...] En la eternidad Shakespeare y menganito son lo mismo, son nada. (1999c)



A pesar de que la batalla contra el tiempo esté perdida para un escritor, esto no quiere decir que todo sea relativo en cuanto a la producción literaria. En sus intervenciones, Bolaño se refiere a la existencia de «la ley de la literatura que solo los mejores entre los mejores son capaces de romper» (2012, 285). Esta ley implica la excelencia<sup>3</sup> en la literatura.

En Bolaño, aquella está relacionada con la noción del valor. La primera representación del escritor que aparece en estas intervenciones es la de aquel que se juega su oficio con valentía. Cuando describe la imagen real del valor, Bolaño la equipara con «un campo de huesos que todos tenemos que cruzar» (150). De acuerdo con esto, la valentía en la literatura es «saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío. [...] Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere y los libros y los amigos y la comida» (36-7). Pero este ejercicio de transgresión donde solo existe la ley de la literatura lleva al abismo, ese es su peligro; aun así, este es el camino que para Bolaño tomaron los verdaderos escritores de quienes se siente heredero.

En su ensayo *Literatura + Enfermedad = Enfermedad*, menciona que: «Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar» (2007, 167). La imagen del escritor valiente es la de aquel que logra internarse en el territorio de «las colisiones y los desastres» (2002). Esto va más allá de una simple posición estética ante la literatura, es una apuesta ética, una forma de comprender y existir en el mundo por medio de la literatura.

A partir de esto, se entiende que el valor de un escritor para Bolaño implica un constante enfrentamiento por lograr la excelencia literaria contra el peso de las lecturas que acarrea quien escribe, contra la exigencia autocrítica que aparece ante la relectura de la propia obra. Si bien este valor puede no servir para nada en la juventud o en la vejez, les sirve a los escritores «para no arrojarse desde un acantilado o no

---

3 El término *excelencia* en Bolaño se deriva de su concepción de la calidad en la literatura, la capacidad de un escritor de ir más allá de la buena escritura, para generar, por medio de sus recursos estéticos y éticos, una obra que se imponga ante el tiempo. A propósito de esto menciona: «el único deber de los escritores es escribir bien y, si puede ser, algo mejor que bien; intentar la excelencia» (2002).

descerrajarse un tiro en la boca, [...] para el humilde propósito de la escritura» (Bolaño 2012, 50).

Desde esta perspectiva, se puede entender la representación recurrente del poeta en Bolaño; menciona que entre los escritores, son ellos los más valientes de todos, en especial aquellos que dedican su juventud a la poesía: «cuando un enloquecido joven de dieciséis o diecisiete años decide ser poeta, es desastre familiar seguro» (109). Afirmar en su texto *La mejor banda* que si tuviera que escoger un grupo para asaltar el banco más protegido de América elegiría un conjunto de verdaderos poetas; a pesar de que imagina que el resultado sería desastroso, concluye que el solo intento le resultaría hermoso (110). Se vislumbra aquí la noción de victoria en Bolaño: salir y dar batalla con valentía por una causa perdida conociendo que la muerte es el resultado, no lanzar palabras al vacío y escribir algo que con el tiempo no le genere vergüenza (Bolaño 2001b), es la victoria de un verdadero escritor.

Entre las exigencias que debe tener un escritor, para Bolaño se encuentra la obligación de escribir una obra maestra (Braithwaite 2013). Pero ¿cómo reconocer una? Al menos dos nociones complementarias se pueden deducir a partir de sus intervenciones críticas: la capacidad de comunicar un mensaje en el transcurso del tiempo y la de mantenerlo a pesar de las traducciones que se realicen. Menciona al respecto: «Hay que traducirla. [...] Hay que arrancarle páginas al azar, hay que dejarla tirada en el desván. Si después de todo esto aparece un joven y la lee, y tras leerla la hace suya, y le es fiel (o infiel, qué más da) [...] estamos ante algo, una máquina o un libro, capaz de hablar a todos los seres humanos» (Bolaño 2012, 224).

En otra intervención, toma al *Quijote* para ejemplificar esto: «podría resistir la mutilación, la pérdida de numerosas páginas y hasta una lluvia de mierda [...] [y así] incompleta y dañada [...] le podría decir mucho a un chino, a un africano. Y eso es literatura, indudablemente» (citado en Braithwaite 2013, 69). Las obras maestras tienen la capacidad de conservar su potencial comunicativo en el tiempo; Bolaño piensa en ellas como bombas de relojería, un libro «que explota en las manos de los lectores y que se proyecta hacia el futuro» (Bolaño y Fresán 2002, 40), una cuestión de iluminación, de videncia, que alumbró el árbol de la historia de la literatura (40). Parafraseando la frase de Roberto Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas*, una obra maestra sería aquella que

contenga la potencia de un «*cross* a la mandíbula» en la literatura, con la suficiente energía como para estremecer a un posible lector en el futuro.

Crear obras maestras para Bolaño empieza por ser una posición de riesgo ético, como se ha visto, pero esta asume un riesgo formal al momento de expresarse en la labor literaria (Braithwaite 2013). Entre los elementos que podemos entender como riesgos formales, se encuentra adentrarse en territorios hasta entonces desconocidos por medio de una lectura atenta y exhaustiva de las tradiciones literarias. Menciona, por ejemplo, que un escritor clásico es «aquel que sabe interpretar y sabe reordenar el canon» (Bolaño 2012, 166); también se encuentra la innovación en las estructuras a las que llamaría «la música de la literatura» (citado en Braithwaite 2013, 83), ya que las infinitas variantes que pueden darse a partir del juego con ellas permiten la renovación literaria.

Para Bolaño, la forma, a diferencia de los temas que vienen dados por la historia o el azar, es una «elección regida por la inteligencia, la astucia, la voluntad, el silencio, las armas de Ulises en su lucha contra la muerte» (citado en Manzoni 2006, 111). Pero esto no quiere decir que los temas no tengan ninguna importancia para Bolaño; la forma como un escritor los trabaja o se enfrenta a ellos por medio de la escritura será uno de los elementos que el autor valora dentro de la creación literaria. Dirá, por ejemplo, que la alta literatura es aquella «que osa adentrarse en la oscuridad con los ojos abiertos y que mantiene los ojos abiertos pase lo que pase» (Bolaño 2012, 149). Observar el abismo, lo oscuro, sin apartar la vista, es un elogio frecuente en sus referencias hacia otros escritores, ya que implica romper con lo establecido, retratar lo que otros prefieren ignorar por indiferencia o cobardía aceptando con orgullo las consecuencias que esto pueda traer.

En definitiva, para Bolaño se trata de realizar una escritura «fuera de la ley [...] [y] contra la ley» (Braithwaite 2013, 59), esto es llevar la soberanía creativa del escritor sobre las imposiciones sociales, en aras de la libertad y el riesgo en su literatura.

## BOLAÑO COMO LECTOR CRÍTICO DE LA LITERATURA

Las ideas de Bolaño sobre el ejercicio de la literatura lo exponen en una triple posición: como escritor, como lector y como crítico. Desde

esta triple faceta se vislumbra su interés por acercarse al público e incidir en el campo literario. Sus lecturas y sus representaciones de los escritores provienen de su visión de la literatura expuesta hasta ahora y nos indican, ante todo, a un lector crítico, quien desde su cercanía con el mundo de las letras expone juicios sobre las acciones que promueven la excelencia en la literatura. De esta forma, Bolaño intenta aproximarse al lector por medio de la complicidad generada a partir de las páginas compartidas, de un cierto placer en la literatura que renueva las relaciones entre moralidad literaria y social, y que él que intenta fortalecer dentro del campo literario.

Este ejercicio solo alcanza su efectividad al mantener una posición de autonomía dentro de las tensiones por la valoración. Como se conoce, desde sus primeras intervenciones en el campo literario hispanoamericano, Bolaño mantuvo una posición que buscaba la autonomía. En los 70, frente al medio literario representado por Octavio Paz y los escritores e intelectuales agrupados en torno a él, quienes encarnaban, según el chileno, la institución privilegiada de la literatura en México, y luego, ya en los 90, frente a las relaciones de la literatura con el poder y el mercado editorial en sus contemporáneos. La lógica de sus intervenciones es un retorno a la autonomía que Bolaño quiere representar desde su posición simbólica de no haber tenido históricamente otro compromiso que el del ejercicio libre de la literatura. Desde la moralidad literaria, esto se interpreta como un valor en tensión con el éxito del sistema económico y la cercanía con los poderes establecidos.

Por último, cabe destacar el espacio de circulación de estas intervenciones, que aparecieron dentro de entrevistas y discursos públicos, por lo que se nota una ausencia de terminología académica o de una reflexión más profunda sobre las obras o los autores señalados, pero que en cambio adquieren el matiz de las observaciones de un lector apasionado por la literatura, que con sus intervenciones críticas busca modificar (o reafirmar) el gusto de sus lectores, para compartirles lecturas que transformen sus capacidades interpretativas y que, de cierta forma, los capaciten para ingresar dentro de los conflictos y tensiones que él como narrador construye en sus obras.

Para Bolaño, la autonomía del escritor y su creación es el eje fundamental de sus críticas como lector y como escritor. Estas apuntan a señalar de qué forma la respetabilidad como espacio, en apariencia

transparente, esconde la degradación tanto social como literaria y que, desde su perspectiva, es considerada como «un código mafioso en el que hurgas un poco y detrás hay sangre, vísceras y actos vergonzantes, corrupción» (Braithwaite 2013, 59). A pesar de esto, la respetabilidad para Bolaño es buscada desesperadamente por los escritores en América Latina; detrás de ella se encuentra el miedo, pero no a la muerte o a sufrimientos físicos, ni a jugárselo todo por la literatura sin garantías futuras, sino el «miedo de trabajar en una oficina o vendiendo baratijas en el Paseo Ahumada» (Bolaño 2004b, 19), un miedo a exponerse a las realidades económicas de la región. Sobre esto y sus contemporáneos afirma:

No son ya, como bien hiciera notar Pere Gimferrer, señoritos dispuestos a fulminar la respetabilidad social ni mucho menos un hatajo de inadaptados, sino gente salida de la clase media y del proletariado, dispuesta a escalar el Everest de la respetabilidad, deseosa de respetabilidad [...] la buscan desesperadamente. Para llegar a ella tienen que transpirar mucho. Firmar libros, sonreír, viajar a lugares desconocidos, sonreír, hacer de payaso en los programas del corazón, sonreír mucho, sobre todo no morder la mano que les da de comer, asistir a ferias de libros y contestar de buen talante las preguntas más cretinas, sonreír en las peores situaciones, poner cara de inteligentes, controlar el crecimiento demográfico, dar siempre las gracias. (33)

Y añade:

En realidad la literatura latinoamericana no es Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Rulfo ni Revueltas, ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa. La literatura latinoamericana es Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, un tal Aguilar Camín o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo. (Bolaño 2012, 31)

Así queda delineada una representación de la literatura en América Latina (lejana a la autonomía del escritor) donde solo interesa el éxito, el dinero, el reconocimiento; un lugar donde la literatura ha perdido su sentido transgresor y su calidad. Antes que ser una necesidad vital, se convierte en una carrera para buscar prestigio y eso implica someterse a los poderes políticos y económicos: «los premios, los sillones (en la Academia), las mesas, las camas, hasta las bacinicas de oro son,

necesariamente, para quienes tienen éxito o bien se comporten como funcionarios leales y obedientes» (103). Pero esta crítica no se queda solo en un plano general; Bolaño hace referencia a la historia literaria de la región y cuestiona a sus contemporáneos desde su ética literaria:

Durante veinte años, desde finales del 70 hasta principios del 90, la literatura que se hacía era como el bagazo del realismo mágico. Nunca nada original. Nunca nada que asumiera riesgos. La década del 80, que fue nefasta para Latinoamérica, creó una tipología que no solo se expandió en el ámbito literario, sino básicamente en el ámbito profesional, cuyo lema era ganar dinero, tener éxito, todo con un rechazo absoluto al fracaso y un acriticismo por encima de todo. Y los escritores adoptaron más o menos ese modelo como propio. Entonces aparecen escritores en los que no hay nada. O son malos copistas del realismo mágico, como la mexicana Laura Esquivel, o son pésimos escritores “juveniles”, como Alberto Fuguet, o son escritores que toman temas históricos de una forma nefasta. Hay una escritura muy mala en Latinoamérica, una escritura que por un lado abusa del tipismo, del folclorismo, y que se intenta vender al extranjero como mercadería exótica. (2000b)

De esta crítica no escapan figuras consagradas en el campo literario hispanoamericano. La intención en Bolaño consiste en deslegitimar las acciones de ciertos escritores al valorarlas por medio del filtro de su ética. Si bien reconoce en casos como los de García Márquez o Vargas Llosa que su influencia en la literatura «es gigantesca» (Braithwaite 2013, 65), mira con desconfianza su lugar como «personajes públicos» (65). Este es un problema para Bolaño, ya que desde su perspectiva esto desvía la atención que debe tener un escritor hacia la excelencia.

En sus intervenciones menciona que no se siente heredero del *boom* de ninguna forma, a pesar de su admiración por Cortázar y Bioy, que puede hacerse extensiva a escritores que no son considerados parte de este fenómeno, como Borges, Onetti o Parra. Su argumento es que la herencia del *boom* da miedo: «¿Quiénes son los herederos oficiales de García Márquez?, pues Isabel Allende, Laura Restrepo, Luis Sepúlveda y algún otro» (2001c). Critica que en la última producción que ha leído del escritor colombiano «lo único que se ve es el fervoroso deseo [...] por estar cerca del poder» (2000a), y cuando le preguntan su opinión actual sobre él señala: «un hombre encantado de haber conocido a tantos presidentes y arzobispos» (2003c).

Esto no significa que las obras de García Márquez o de Vargas Llosa pierdan valor como elementos claves dentro de la literatura hispanoamericana. El mismo Bolaño dedica varias páginas de sus notas periódicas a Vargas Llosa y reconoce que en su momento la lectura de García Márquez junto con otros de sus contemporáneos le indicaron el sentido de la rapidez y el riesgo en obras casi perfectas. Por lo tanto, estas críticas deben ser interpretadas como un cuestionamiento del olvido de aquel riesgo y aquella entrega que aparecieron en las figuras consagradas y que les dieron su lugar como escritores invaluable en la tradición hispanoamericana, pero que al irse convirtiendo en personajes públicos comprometieron su excelencia literaria, desde la lectura ética de Bolaño, a favor de su lugar de consagración instituido, donde su nombre y su posición tienen más valor que sus nuevas producciones literarias.

A pesar de esta perspectiva crítica de Bolaño sobre la literatura en Hispanoamérica, él identificó una línea de narradores a la que se siente cercano, que inicia con Ricardo Piglia o Fernando Vallejo, a quienes llama escritores instalados en la desesperación y en el laberinto, y que abren nuevos rumbos para la literatura (2003c). Dentro de este conjunto de autores aparecen los nombres de Daniel Sada, Juan Villoro, Carmen Boullosa, Jorge Volpi, Sergio Pitol, Rodrigo Rey Rosa, Horacio Castellanos Moya, Alan Pauls, Santiago Gamboa, Pedro Lemebel, Andrés Neuman o Rodrigo Fresán. Bolaño no escatima elogios para ellos en sus textos, que en ciertos casos pueden parecer incluso desmedidos.

En general, su método de valoración corresponde a una percepción de cómo una ética del riesgo y la innovación en la literatura se expresan en sus obras; por ejemplo, de Sada dirá que su proyecto de escritura le parece el más arriesgado (Bolaño 2012, 342); de Rey Rosa, que «leerlo es aprender a escribir y una invitación al placer de dejarse arrastrar por historias siniestras o fantásticas» (141); de Lemebel, que «es uno de los pocos escritores que no buscan la respetabilidad sino la libertad» (76-7); o de Horacio Castellanos Moya, que «amenaza la estabilidad emocional de los imbéciles, quienes al leerlo sienten el irrefrenable deseo de colgar en la plaza pública al autor» (172). Se puede observar que es la idea de la literatura en Bolaño la que condiciona sus lecturas y sus interpretaciones como lector sobre sus contemporáneos, tanto para criticarlos como para elogiarlos. En general, esta idea de literatura es el lente por medio del cual percibe a todos los escritores y su producción.

Los aspectos revisados se exponen dentro del discurso crítico de Bolaño como una reflexión sobre la autonomía del escritor, un conjunto de disposiciones deseables para intervenir y valorar la literatura. Entendemos que este despliegue hacia lo que sería bueno y deseable en un escritor es una posición ética en el sentido spinoziano ya que el objetivo final es el aumento de las potencialidades que lleven a una mayor calidad literaria. A partir de esta lógica toman forma sus representaciones del mundo literario y los escritores; cabe señalar que esta ética literaria de Bolaño se expresa a partir de su pasión como lector y la pasión de lectura que él espera en quienes tengan asidero sus palabras. Una entrega total a la literatura que, si bien se acerca al romanticismo, lo ubica dentro de una posición de autonomía en su momento.

Al estar emparentado con la respetabilidad, el reconocimiento social es considerado una forma negativa en cuanto es capaz de perjudicar la labor de un escritor autónomo; de ahí que lo considere «una migaja que nadie en su sano juicio aceptaría, salvo como broma de mal gusto» (91). Los mismos términos son adjudicados al triunfo, sobre el que menciona: «nadie con dos dedos de frente puede creer en eso», añadiendo que «en el campo de los triunfadores uno puede encontrar a los seres más miserables de la Tierra» (Bolaño 2001c). Para Bolaño, un escritor que tiene como motivación o medida de su literatura el éxito social buscará alcanzarla por diversos medios, entre ellos la autopromoción y el arribismo; estos, que consumen el tiempo del escritor, ocupado en adquirir prestigio social y no en dedicarse a su obra, solo le «deja[n] tiempo para ser cobarde» (2001e).

Otro medio utilizado para alcanzar el reconocimiento social es el plagio, que al esconder la literatura producida bajo el matiz de fórmulas probadas o de los esfuerzos de otros artistas, evita que los escritores se arriesguen en la literatura y que, en cambio, paradójicamente sean reconocidos a escala social. Esta forma de arribismo que aparece en los escritores lleva a Bolaño a decir que en el mundo de la literatura «la inmensa mayoría de escritores son plagiarios» (2001f), y señala además que las reglas mercantiles no promueven la experimentación y el riesgo ya que «la ruptura no vende. Una escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende» (Bolaño 2004b, 18).

No es casual que a partir de esto el autor considere al mercado literario como «una estafa» (2001a), ya que el mirar a la literatura como



entretenimiento de consumo compromete su capacidad de revelar el mundo o de conformar una forma de conocimiento que nos hable de la sociedad. Connotaciones igual de graves aparecen cuando se tienden vínculos entre la literatura y el poder. Desde la posición ética de Bolaño, su relación con los escritores se presenta por medio de la «casi exigencia» de ellos por vivir del Estado, ya sea por medio de becas o ayudas económicas o de eventuales concesiones como premios y condecoraciones oficiales, y que en el proceso comprometen la libertad de su literatura con quienes ejercen el poder; «los que tienen el poder (aunque sea por poco tiempo) no saben nada de literatura, solo les interesa el poder» (Bolaño 2012, 333), afirmará el escritor de forma tajante.

Esto nos lleva a otro punto central en el pensamiento del autor en relación con la literatura, cuando reflexiona acerca de las consecuencias de utilizarla como instrumento para obtener prestigio y poder por parte de los escritores:

Las consecuencias cuando eso ocurre, que suele ocurrir muy a menudo, [...] es la miseria de la literatura. Por eso la literatura es tan humorística y miserable al mismo tiempo, porque está llena de gilipollas. [...] Te encuentras gilipollas cada dos por tres. La literatura es como ir en la selva [...] y solo oyes gritos de monos, chillidos, y en la literatura es lo mismo, solo que en vez de esos monos delirantes hay escritores. (2010)

La crítica al prestigio y al reconocimiento como factores importantes para un escritor es el elemento que distingue a Bolaño y a su ética dentro de los conflictos por la moralidad literaria. Esta crítica abarca dos áreas que se relacionan con lo malo para un escritor y con el mal en el sentido de la moralidad social. Siguiendo la lógica de las relaciones entre la literatura y el poder, Bolaño afirma que la literatura «en la medida de que se trata de un ejercicio de cortesanos o que fabrica cortesanos, de cualquier especie y de cualquier credo político, siempre ha estado cerca de la ignominia, de lo vil, y también de la tortura» (Braithwaite 2013, 100). Al igual que Eichmann en el caso estudiado por Arendt, donde su búsqueda de reconocimiento y su obediencia ciega a Hitler lo llevaron a ser cómplice y participar en el exterminio judío, los escritores, en su búsqueda de fama y prestigio, no solo comprometen negativamente su literatura, sino que se convierten en seres moralmente criticables desde una perspectiva social y ya no únicamente literaria, con conciencia o

no de sus actos. De esta forma, la literatura como espacio social se convierte en un lugar donde el mal es capaz de darse al igual que en cualquier otra área de acción humana. Así, como lector que critica y piensa la literatura, Bolaño expresa en sus intervenciones un interés por analizar las formas como pueden ocurrir esas relaciones entre el mal y la literatura en los escritores al comprender sus trayectorias y los lugares dispuestos por la sociedad para sus acciones.

Para él, Latinoamérica como espacio de observación del mal aparece representada bajo la metáfora de un manicomio que arde en llamas (2004b). La irracionalidad, la frustración, el aburrimiento y la violencia hacen de la región un lugar donde el mal hace su aparición entre las personas de una forma azarosa. Sobre esto menciona: «para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano [...] es el horror, es decir, el mal. O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos» (2007, 165).

Este punto de vista no es esperanzador y se conecta directamente con el epígrafe de Baudelaire que abre *2666: Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento*. Ciudad Juárez —Santa Teresa en la novela— es el lugar donde el mal parecería asomar de forma extrema con miles de mujeres desaparecidas y cientos de ellas asesinadas con impunidad y de forma brutal. Los homicidios en Ciudad Juárez se convierten entonces para Bolaño en un equivalente del infierno: «es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos» (77).

Pero este juicio realizado desde la moralidad social no puede verse como un equivalente de su propia posición como escritor y su relación con la moralidad literaria, ya que desde allí ningún autor tiene la obligación de escribir sobre nada, menos de emitir juicios de valor sobre el bien y el mal considerados de forma social. En ese sentido, Bolaño parece retomar la posición de William Burroughs al respecto, cuando afirma sobre él que en su obra «no hay ninguna intención moral ni ética, solo la descripción de un proceso de corrupción sin fin» (2012, 148).

Al responder acerca de la frontera que separa el bien del mal, Bolaño afirma que: «el mal es básicamente el egoísmo narrado de diferentes

formas. La frontera la delimita la mirada que tengas sobre el otro, el saber que el otro existe» (citado en Braithwaite 2013, 89). El egoísmo como factor central de una primera concepción del mal permite relacionarlo con las intervenciones anteriores; la búsqueda de la satisfacción personal a toda costa es una interpretación «infame» de la libertad, ya que pasa por alto la existencia de los demás, de ahí que derive en la violencia y el daño hacia otros. Pero esta noción del mal tiende a complejizarse dentro del pensamiento de Bolaño en dos vías que se pueden percibir a continuación. En la primera menciona:

Hay un mal digamos «cobarde», aunque todo mal es, por definición cobarde. Pero también hay un mal «valiente». Un mal que se trasciende a sí mismo. Un mal que puede llegar a parecernos extraterrestre. Es decir: la alteridad total. Un mal que persigue lo épico y lo trágico, pero que en realidad persigue el blindaje perfecto. Para no emplear los términos de valor y cobardía, digamos que hay un mal frío y otro caliente. El caliente es neutralizable. El frío no. El mal frío es como la sombra de la humanidad que nos acompañará siempre. A menudo es difícil diferenciarlos. (131)

Y en la segunda:

Creo que el mal existe. Cómo aparece, no lo sé. Con múltiples disfraces, supongo. Tal vez el mal sea la locura. O que la locura sea el lugar donde el mal se esconde. Y cuando hablo del mal no me refiero al mal vulgar, a ese que es producto de una educación o de la mezquindad o del resentimiento, sino al mal absoluto, el que altera irremediabilmente todos nuestros asideros morales. Es decir, el mal que aparece, antes que en cualquier otra parte, en el espejo. (citado en Rodríguez 2015, 318)

Como puede observarse, existe una diferenciación clara en la concepción del mal para Bolaño entre un primer tipo, al que califica de «cobarde» o «vulgar», que tiene una explicación y puede racionalizarse e incluso impedirse dependiendo de las circunstancias donde este se produzca, y un segundo tipo de mal que al trascenderse a sí mismo traspasa los límites del beneficio personal, suponiendo, por lo tanto, un goce. Como menciona Bataille: «solo nos hallaremos ante el verdadero Mal, el Mal puro, si el asesino, dejando a un lado la ventaja material, goza con haber matado» (2000, 30). Es la aniquilación completa del otro, la satisfacción en su anulación como persona. De ahí que la segunda variante del mal en Bolaño no se limite a una circunstancia en especial

como sucede con el primero, sino que esté unido a las capacidades de todas las personas y que, por lo tanto, tienda a repetirse periódicamente en la historia. Es frío como los cuerpos inertes de los cadáveres, es la locura que se resiste a una explicación moral de las acciones; de ahí su condición de siniestro, en la medida en que tiende a ocultarse, a confundirse con el primer tipo de mal y, consecuentemente, que sea difícil establecer una distinción clara entre el uno y el otro.

En el caso de los escritores, el primer tipo de mal al que hace referencia Bolaño aparece en su búsqueda de respetabilidad y prestigio social dentro de los espacios literarios, movimiento que encubre el miedo y, por lo tanto, la cobardía, observación que atraviesa sus representaciones del mal en los autores. Pero ante el segundo tipo de mal, Bolaño no hace una referencia directa a algún escritor en concreto dentro de las historias, por lo que aparece como una posibilidad capaz de darse y esconderse bajo el disfraz del primer tipo de mal. Ambas representaciones del mal asociadas a los escritores tomarán forma dentro del universo ficcional de Bolaño.

Como se aprecia en estas intervenciones, el chileno es ante todo un lector y comentarista de la literatura, y su interés se encuentra en pensar las relaciones entre la moralidad, la literatura y el mal. El estilo y la manera de exponer buscan afectar a los lectores de forma súbita por medio de la violencia y la rapidez, para que logren una comprensión eficaz de su manera de mirar la literatura como un preludio para el ingreso a sus obras, demostrando que la literatura, antes que ser un lugar fosilizado, es un área de constante tensión, una permanente disputa, donde los escritores reflexionan sobre su labor y sobre el mundo que los rodea.

Desde la teoría de Bourdieu, este tipo de intervenciones tienen un valor de estudio ya que nos permiten observar la posición de un escritor y las formas como este ingresa dentro de los conflictos por la legitimidad dentro del campo literario. Estas nos hablan de la ética que un escritor desarrolla para construir su espacio social, expresando en el proceso un lugar y una estrategia de construcción en el campo literario, al mismo tiempo que expone y defiende una visión de la literatura y su ejercicio.

Hay que tener en cuenta que es en medio de las disputas por la legitimidad donde se va creando el valor de una obra literaria; es en las interrelaciones entre el autor, los lectores, las instituciones y los agentes

que se involucran en el campo literario donde se transforman los criterios del gusto y de la validez. Una obra literaria es un objeto simbólico, por lo tanto «provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir, si está socialmente instituida [...] por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal» (Bourdieu 1995, 339). De ahí que el intento de Bolaño como lector crítico de la literatura y como escritor sea proveer a otros lectores de los códigos necesarios para entender su lugar en las relaciones y tensiones por la valoración en el campo literario, buscando posicionarse en una zona de autonomía creativa que le dé la legitimidad simbólica para emitir juicios y consideraciones sobre la literatura y sus pares, y que permitan ubicarlo a él y a su obra dentro de la historia de la literatura.

Como menciona Bourdieu: «cualquier transformación de la estructura del campo implica una traslación de la estructura de los gustos, es decir, del sistema de distinciones simbólicas entre los grupos» (241). Este interés por incidir en la apreciación de la literatura y sus relaciones con la sociedad y su moralidad está presente en Bolaño, y marca cambios estratégicos en la forma de lectura y valoración de su obra y de la de autores a los que considera cercanos. Con esto podemos entender su defensa de Borges, Cortázar, Lihn o Parra como figuras canónicas de la literatura de la región y su intento de desvinculación simbólica con autores legitimados como García Márquez o Neruda, con quienes no se siente cercano y a partir de los cuales un lector no puede hallar guiños o vínculos que los integren a sus obras.

Este tipo de estrategia es visible no solo en sus intervenciones críticas sino que aparece también en su ficción narrativa. En el cuento «Carnet de baile», por ejemplo, el narrador va hilvanando su vida con el efecto que le produce la lectura de la poesía de Neruda, realizando en el proceso una crítica mordaz a este poeta. Por otro lado, «Encuentro con Enrique Lihn» describe una reunión entre el narrador con el poeta chileno mientras reflexiona sobre el tiempo y la literatura. La inclusión de escritores como personajes dentro de sus obras aparece así como una continuación de su reflexión sobre la literatura que se observa en sus juicios literarios. Al entender que Bolaño modela su universo como autor por medio de su ética literaria, encontramos un vínculo que nos presenta nuevas formas de entender cómo aparecen representados los

escritores en sus obras. Su obra de ficción surge entonces como una continuación de estas reflexiones de autor y lector crítico de la literatura, que se complejizan y adquieren el lenguaje y los métodos propios de la narrativa para representar a los escritores y su ejercicio dentro de Hispanoamérica.

## ENTRE EL FRACASO Y LOS ESPEJOS

---

### UNA ESTÉTICA DEL MAL

El mundo de la literatura y la relación entre los escritores y su labor es una reflexión constante durante toda la obra narrativa de Bolaño. Desde su primera novela escrita con Antoni García Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, donde un delincuente es al mismo tiempo un aspirante a escritor y un experto en James Joyce, hasta *2666*, su última obra, que aborda en cinco partes los crímenes de Santa Teresa entrecruzados con la búsqueda y vida del enigmático escritor Benno Von Archimboldi, los escritores son personajes frecuentes en la obra del chileno. Sobre esto ha dicho: «escojo la literatura como fondo laboral de algunos de mis personajes por una razón muy simple: porque la conozco» (citado en Manzoni 2006a, 17). Pero como hemos analizado, su visión de la literatura como espacio social tiende a ser negativa, por lo que buena parte de su obra de ficción constituye un ejercicio metarreflexivo sobre las posibilidades y consecuencias de la escritura como oficio.

La relación entre el mal y la obra de ficción de Bolaño ha sido señalada por varios estudiosos de su trabajo, entre ellos Celina Manzoni, Alexis Candía y Daniuska González. Para Manzoni, la narrativa de

Bolaño tiende hacia la «predilección de los usos de lo infame como objeto estético» (17). Este interés se topa con el problema de representar el horror, «aquello que las palabras o las imágenes solo parecen poder desplegar si ejercen necesariamente algún tipo de violencia sobre sí mismas y sobre la materia narrada» (17). Ante esto, Bolaño se aleja de las posiciones de denuncia presentes en la narrativa, frente a las cuales fue categórico al mencionar que para escribir una novela de este tipo «mejor es no escribir nada» (citado en Braithwaite 2013, 83), y asume, por el contrario, la posición del investigador forense, quien realiza un sumario de los efectos del mal en los cuerpos y «deja en el misterio las razones que mueven al mal en su narrativa» (Candia 2010, párr. 1).

Esto lo lleva a alejarse de una literatura que se genere a partir de un punto de vista único para representar en su obra las diferencias que le permiten apartarse «de la seguridad y también de la banalidad y el adelgazamiento de los intentos de representación mimética, así como abandonar la ilusoria y antigua eficiencia colocada en las verdades dichas con estridencia, para adoptar en su lugar los lenguajes de la reflexión, no solo estética sino también ética y política» (2006b, 42). Este proceso lleva a que en su relación con el mal esté ausente una clausura moral sobre las situaciones representadas. Esto no quiere decir que este problema pierda importancia y se relativice; al contrario, como menciona Juan Villoro: «la fantasmagoría bélica le brindaba un espejo extremo de la realidad, el humo negro que había que detectar para huir de él. Conocer los circuitos en que se mueve el horror, distinguir la metodología del mal, son formas de comenzar a refutarlos» (2013, 13).

Atendiendo a esta consideración, una preocupación presente en Bolaño es «exponer la vinculación de un individuo y la literatura con figuras o estados represivos [...] la efectividad de las acciones destructivas de la represión en una persona cualquiera [...] [que] puede ser víctima de los poderes» (Espinosa 2006, 129). En consecuencia, sus novelas tendrán como escenarios la época de la dictadura chilena, como en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, o el contexto de la Alemania nazi en *2666*. Pero su preocupación sobre el mal no se centra únicamente en los poderes políticos o económicos, sino que se extiende hacia toda la cultura en Occidente. Alexis Candia menciona al respecto que las novelas de Bolaño «no se concentran en afrontar y exorcizar el mal de una cultura y una época determinada, no excluyen esos patrones [...] pero sus textos



son más bien una amplia exploración de las múltiples facetas que adopta la maldad en la civilización occidental» (2010, párr. 5).

En la narrativa de Bolaño, los personajes son puestos a prueba ante las fuerzas del mal en la sociedad que intentan reducirlos o arruinarlos; esta situación lleva a que Candia proponga la categoría de «estética de la aniquilación» (2010, párr. 11) para entender el mundo ficcional de Bolaño en relación al mal. Esta categoría tiene que ver con «poner en escena las múltiples formas de destruir totalmente al otro, estableciendo como el horror y la violencia son parte del engranaje que ha movido, en cierta medida, la historia occidental durante los últimos siglos» (párr. 11). Esta interpretación se vincula con la idea del mal frío en Bolaño, aquel que se encuentra unido a todos los seres humanos y que se presenta de forma continua en la historia; de ahí que Candia considere que la motivación de Bolaño en la representación del mal sea dejar constancia de la aniquilación en la historia de la humanidad.

El trabajo de Daniuska González, *Roberto Bolaño: Poéticas del mal*, lleva la cuestión de la representación del mal en la narrativa de Bolaño a un nivel más complejo. Desde su perspectiva, el mal es un eje fundamental que permite descifrar la mayor parte de la obra de ficción del escritor. González encuentra en su narrativa dos poéticas del mal en funcionamiento que tienen en común operar sobre el espacio de la literatura. La primera, a la que denomina *mal absoluto*, «se corporiza en las situaciones límite, como la tortura, la violencia y el crimen, enunciadas a través de sentidos quebrados, del silencio y la transgresión [...] [que lleva a] una *literatura bárbara* más sublime en su horror» (2001, 11). La segunda se designa *mal radical* y tiene como elementos articuladores a «la mediocridad y el fracaso, y que se elabora a partir de la banalidad maligna de acciones y discursos de los escritores, como consecuencia de sus frustraciones y sus rencores desplegados en el campo intelectual» (2011, 11). Ambas poéticas adquieren sus puntos de comunicación en la ambigüedad expuesta por Bolaño acerca de la dificultad en diferenciar entre un tipo de mal y otro; de ahí que muchas de sus obras exploren ambas variantes al mismo tiempo, como en los casos de *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* o *2666*.

El mal absoluto como poética en Bolaño busca observar las variantes que se producen a partir de las relaciones intrínsecas entre la cultura y la barbarie tal como las expuso Walter Benjamin. Para González, este

interés tiene su origen en los acontecimientos de violencia sin precedentes que marcaron la historia del siglo XX y que pusieron en tela de juicio la idea del hombre renacentista como creador de los valores del bien, ya que detrás de ella «se construyó el lugar del horror» (22); las mismas personas que por su sensibilidad artística y cultural eran capaces de disfrutar obras literarias y musicales, se dedicaron a eliminar seres humanos. Esto plantea un problema para Bolaño, ya que aquellos que detentan la cultura no tienen remordimientos en actuar como verdugos, «al mismo tiempo que vejan y ejercen la violencia, torturadores, asesinos en serie y criminales de toda índole, se dedican a la creación literaria, copiando con su letra la abyección de la sangre» (23). De esta forma, la literatura pasa a convertirse en un espacio para lo inhumano por medio de la palabra y la creación.

Los montajes que adquiere el mal absoluto para González son «la representación de la tortura y, dentro de esta, el silencio o el grito desgarrador; la transgresión en tanto gestualidad literaria, el crimen y la violencia» (28). El escritor que salta todos los límites morales en el ejercicio desviado de su libertad nunca satisfecha, une la palabra con la tortura; la soberanía sin límites entregada al artista «lo ha elevado a un Olimpo donde se piensa superior y, por supuesto, *más allá del bien y del mal*» (42). Para González, el intento de Bolaño en este sentido es desmontar esta subjetividad construida, demostrar que el horror compone la palabra y que «la escritura representa el lugar de la libertad y el de la soberanía en su pureza más abyecta» (89).

González identifica como elementos de decodificación del mal radical en este autor: «el proceso de la creación en sí mismo, qué es la literatura para Bolaño, y algunos elementos como la mediocridad y la canonización de las grandes figuras literarias» (28). El mal radical, al contrario del mal absoluto, tiende a invisibilizarse y se esconde bajo la apariencia de acciones inofensivas; en este caso, el eje de reflexión de Bolaño se ubica en los escritores y su relación con la literatura, donde se representa «*la medianía de la escritura y las vidas de sus hacedores* [...] una galería de escritores fracasados, sin reconocimientos, mediocres, y si alguno de ellos logra superar el anonimato y la derrota, será convirtiendo su escritura en un acto de vileza» (43).

La frustración de los escritores ante las figuras consagradas y jerárquicas es importante ya que termina construyendo «un espacio de

dependencia» (48); el escritor no siente satisfacción con la creación literaria por sí misma, sino que tiende a compararse con el éxito y el reconocimiento de las figuras consagradas, quienes representan «la pose y la imposición, la grandilocuencia y el desprecio que impone la canonización literaria» (219). Frente a esta situación, los escritores buscan caminos extraliterarios para llegar al reconocimiento, configurándose el mal de una forma sutil. Se retiran del mundo y se centran en su obra creyendo que de esa manera no forman parte de la realidad circundante; así llegan a ser cómplices de actos atroces. Obedecen de manera ciega a las figuras o instituciones que poseen el poder o incluso, ante su propia mediocridad como creadores, buscan material para sus obras en actos de vileza. Por ejemplo: «un poeta (con la sensibilidad particular que supone la poesía) se dedica a torturar; o un escritor se involucra en el negocio de la trata de blancas y en el robo como formas de vida y, desde allí, con este material abyecto, erige su obra» (70). La representación del escritor en relación con el mal radical en Bolaño nos descubre a «un ser frustrado y rencoroso, autor de una literatura mediocre y falsa» (138), y el espacio de la literatura se compone de «seres asfixiados por la condena en que se les ha transformado el acto de crear o que, en ese estado, habían llegado hasta él, casi alienados por sus fracasos y por su desmoronamiento como artistas y como personas» (253).

Por último, dentro de las observaciones de González sobre el mal en la ficción de Bolaño, se destaca el punto de cruce que tienen ambas variantes: «tanto lo absoluto como lo radical se sintetizan en las prácticas vacías, insensibles o mediocres [...] de un sujeto que no ha realizado otro acto sino aquel expuesto a una insustancialidad que le da cuerpo como identidad ficcional» (301). El mal entonces se presenta como ambiguo en relación con la literatura; «por ejemplo, un poeta ejecuta acciones banales de maldad —toma la obra de un poeta cercano como suya o envidia el reconocimiento de otro escritor—, y luego, como si se tratara de una continuidad de su acción radical, pasa a ejercer como torturador en los Escuadrones de la Muerte o en la DINA de Augusto Pinochet» (300).

La forma como el espacio de la literatura es propicia para la acción del mal es un eje central de todo el planteamiento narrativo de Bolaño. La propuesta de González, a pesar de haber sido construida a partir del análisis del mal en la ficción del chileno, tiene puntos de continuidad

con las intervenciones críticas de Bolaño en su no ficción estudiadas en este trabajo. La capacidad del mal de esconderse y enmascararse que aparece en sus intervenciones vuelve a hacerse presente, desde la perspectiva de González, en la representación de los escritores que Bolaño construye en sus obras.

El mal que Bolaño denomina *caliente* puede tener su equivalente en el mal radical; de la misma forma; el mal llamado *frío* puede aparecer de manera ficcional en las representaciones del mal absoluto. Si analizamos estos puntos de encuentro y la capacidad que tiene el mal como constructo social de aparecer en varios lugares, y no solo en aquellos que la moralidad social le ha dispuesto, vemos que el mal se presenta en Bolaño como una preocupación personal y como un trasfondo para analizar la labor de los escritores y el espacio de la literatura en su proyecto literario. Desde esta perspectiva, su relación ficcional con el mal se daría por medio de una exploración de las variantes y las capacidades de un tipo de mal aceptado dentro del sistema de la moralidad social, para utilizarlo luego como recurso narrativo al crear personajes afectados en diversos grados por el mismo autor.

Por último, cabe resaltar que esta concepción del mal en Bolaño, al utilizar las nociones inscritas históricamente en la moralidad social, tendría como objetivo primordial generar una crítica y establecer una posición ante la moralidad literaria; al mismo tiempo, por medio del trabajo sobre los mecanismos de acción de un tipo de mal aceptado socialmente, indica su incapacidad de transparentarlo en un lugar fijo, mostrando así cómo este traspasa las áreas sociales de cristalización para volverlo una capacidad humana que puede aparecer en cualquier espacio donde las personas actúen, en especial en la literatura, que en su obra se vuelve un lugar de reflexión sobre la acción del mal.

## LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA

*La literatura nazi en América* (1996) se encuentra construida a modo de un diccionario de autores ficticios que estuvieron relacionados de cierta forma con la derecha política durante el siglo XX; allí se exponen sus afinidades con posiciones racistas, religiosas o violentas en el continente americano, que en varias ocasiones indican un vínculo con el universo del nazismo. Esto aparece representado en treinta biografías ficticias de

escritores que nacieron en el territorio americano, narradas en un estilo que imita la prosa de los manuales de literatura, con la inclusión de las fechas de publicación de obras, editoriales y revistas que, en conjunto, componen una cartografía imaginaria de una literatura subterránea que atraviesa el continente. Estas son vistas a partir de la mirada del lector crítico de la literatura, ya que el personaje que construye las biografías es al mismo tiempo un pensador cuyo interés es mirar todas las facetas del ser humano dentro del oficio de la escritura.

La idea de la literatura en Bolaño es la que da forma a la construcción de escritores representados en la novela. De ahí que su objetivo primario sea realizar una representación del «mundo a veces heroico, y muchas más veces canalla, de la literatura en general» (2001b, párr. 7). Bolaño utiliza como trasfondo de la novela la derecha política en el continente, a la cual caricaturiza por medio del humor y la parodia al relacionarla con la literatura. Pero no sería apropiado leer el libro como una crítica llana de una posición política e ideológica definida, ya que al tener como objetivo explorar el oficio de la escritura, sus retratos, mediante unos simples cambios de nombres y afinidades, pueden representar de forma adecuada el mundo de la izquierda y su literatura;<sup>4</sup> es decir, son las relaciones entre el poder y los escritores en su ejercicio lo que motiva sus lecturas como autor. Este interés por mirar juntos al poder y a la literatura, que aparece ya en sus intervenciones críticas como lector, asume aquí un lugar de metarreflexividad, ya que Bolaño está pensando la literatura y su ejercicio desde la misma literatura. Esto lo deja claro al afirmar que esta novela es una exploración del patetismo y la miseria que conlleva ser escritor en América, y que incluso la califique de «una novela moral, sobre la ética, sobre la práctica de la ética» (Bolaño 1999c). Es decir, sobre la ética de un escritor y las relaciones que se tienden con la moralidad literaria.

---

4 Por ejemplo, los poetas de la *Revista Literaria del Hemisferio Sur*, a pesar de su filiación de derecha, no desdeñan «a Pablo Neruda y a Pablo de Rokha, de quienes estudiaron metódicamente su verso libre, largo, de respiración poderosa, y a quienes pusieron en numerosas ocasiones como ejemplos de poesía combativa: solo había que cambiar algunos nombres, Mussolini en vez de Stalin, Stalin en vez de Trotski, reajustar ligeramente adjetivos, variar sustantivos y ya estaba preparado el modelo ideal de poema panfleto» (Bolaño 1996, 220).

Pero la exploración de la literatura, al confinarse al universo del nazismo y la derecha política, tiende a vincularse con la moralidad social, que como sistema ha tendido a situar el mal en relación con el nazismo. Desde allí, Bolaño cuestiona las transparencias del mal en la sociedad ya que teje vínculos entre la literatura y el mal más cercanos y más próximos en sus representaciones de los escritores que los que se dan entre estos y el mal por medio de sus simpatías fascistas. Cabe preguntarnos entonces, ¿cuáles son los vínculos que se dan entre ambas para que Bolaño las haga aparecer juntas? Las relaciones que se tejen entre las representaciones del mal y la literatura son el eje que da forma a la novela por medio de su ética literaria.

Hay que tener en cuenta que Bolaño, como lector, narrador y personaje, es un investigador literario que va construyendo y recopilando la información para las biografías expuestas. Esto se descubre al lector en la biografía de Ramírez Hoffman, al final, donde el narrador, hasta el momento en tercera persona, pasa a asumir un lugar en primera persona que se involucra dentro de la historia. Esto es de gran importancia ya que nos descubre a un Bolaño lector, narrador y escritor a la vez, quien realiza un proyecto de acumulación y exposición de datos y detalles sobre los autores con el propósito de entender a la literatura y el mal. No hace esto desde un punto de vista externo sino como un conocedor de ese mundo, ligado a ellos por la escritura y por sus aspiraciones literarias. Es entonces un ejercicio metarreflexivo del personaje que se inserta a mirar el mundo de la literatura y el mal como un lector crítico y que finaliza con el mismo destino trágico que los escritores representados.

Se descubre en Bolaño, no solamente en *La literatura nazi en América*, un interés por cuestionar el mundo del nazismo y la derecha política como un lugar que encarna el mal absoluto, al mismo tiempo que critica la idea de la literatura como un espacio social donde la sensibilidad y el cultivo del espíritu son omnipresentes.

Por lo tanto, no es extraño que muchos de los autores retratados sean personajes marginales —al igual que el narrador— y que tengan expectativas sociales como escritores. El mismo Bolaño, al incluirse como el investigador literario que construye el libro, lleva la reflexión de sus intervenciones críticas a un terreno ficcional ya que se suma a los escritores a quienes representa. Se percibe así un juego de espejos donde

los mira con familiaridad, porque de cierta forma los conoce, al tiempo que busca separarse de ellos. El ingreso del personaje Bolaño constituye su manera de reflexionar como narrador sobre los abismos que rodean al escritor, sus frustraciones y sus logros, es decir, elabora la mirada del personaje sobre otros escritores al mismo tiempo que percibe su situación como tal.

Lo anterior explica que en el texto Bolaño, de cierta manera, se vea a sí mismo en ellos para entender su propio lugar como escritor y personaje, que al comprender sus trayectorias e interesarse como investigador literario se pregunta: ¿Qué tan diferente soy de ellos? ¿Hasta qué punto mi labor como escritor se deslinda de la realizada por los biografiados? Es interesante que él mismo haya afirmado que el uso de la parodia dentro de la novela en el fondo «solo disfraza el deseo enorme de ponerse a llorar» (Bolaño 2001d). Es este mirarse a sí mismo en el espejo del oficio lo que lleva a Bolaño tanto a la risa irónica como al llanto y a la condescendencia como personaje ante los escritores; es una tensión que le permite observar la estupidez humana y su propio lugar como escritor sin alejar la vista de los hallazgos que va resaltando en los biografiados.

Entre las características que definen a muchos escritores representados en su carrera literaria están la mediocridad, el engaño, el plagio, la envidia, la violencia o lo grotesco, pero el elemento constante en todas las biografías es el fracaso, que termina en varias ocasiones siendo la nota que culmina la vida de los autores, quienes mueren en el olvido dedicándose a oficios alejados de la literatura, son asesinados o llegan al suicidio acosados por sus tormentos personales. El fracaso, la derrota y la mediocridad aparecen así como lugares comunes a la literatura mientras que, por otro lado, los rasgos del nazismo y su simpatía por parte de los escritores representados adquieren el tono de la parodia, mas no de una representación de la maldad; en definitiva, esto los vuelve escritores risibles que en algún punto se asoman al mundo del mal. Se cuestiona así en el proyecto de Bolaño de forma doble los lugares establecidos para la literatura y el mal absoluto. Pero al mismo tiempo que cuestiona la fijación social de las representaciones de ambos lugares, señala un vínculo entre ellos, al indicar que el mal y la literatura no son ajenos el uno del otro, sino que el mismo ejercicio de la literatura está ligado con el mal.

Los escritores biografiados que componen *La literatura nazi en América*, a pesar de su distancia geográfica, estética y de origen social, tienen un lugar de coincidencia en el espacio escriturario, lo que los vuelve partícipes de «un programa común compartido» (Manzoni 2006a, 20). Esta comunidad de intereses, relatada desde la fragmentariedad y la multiplicidad, «parece revelar un convencimiento acerca de la inevitabilidad de la repetición, de la recurrencia en distintos tiempos y espacios de una voluntad ideológica y estética significada por la irracionalidad, la violencia, la intolerancia y los tópicos del nacionalismo cuyos clisés más burdos desmenuza» (21). Esto dibuja un panorama de la literatura en América que tiende a la continua repetición de la infamia relacionada con el ejercicio de los escritores, donde esta se resignifica mediante varios rostros y formas, adaptándose a las condiciones políticas y económicas de los personajes pero conservando un elemento ineludible: una fascinación por lo perverso que se mezcla con la desgracia y el fracaso.

Estudios críticos como los de Celina Manzoni o Dianuska González han visto en los escritores representados en la novela un ejemplo de la localización del mal dentro de la narrativa de Bolaño, ya que por medio de ellos se «refuerza la convicción de que no hay final para el horror» (23). Sin embargo, las situaciones y motivaciones que llevan a los escritores a sentir una simpatía con el universo nazi, desde la lectura que propone esta investigación, quiere llamar la atención sobre los elementos casuales o banales por los que los escritores terminan asociados con una geografía de la infamia. Edelmira Thompson, por ejemplo, se convierte en una seguidora de Hitler tras una fugaz entrevista donde «le regala algunos de sus libros y un ejemplar de lujo del *Martín Fierro*» (Bolaño 1996, 13-4); su hija, Luz Mendiluce, se siente vinculada con el dictador por haber sido retratada en una fotografía junto a él en la infancia (29). Estos factores, si bien las ligan al proyecto nazi mediante su simpatía y apoyo, no les dan un aire de maldad en las biografías sino una relación casual con un espacio vinculado socialmente con el mal. Hay una condición de banalidad radical que asocia a las dos escritoras con la mayor representación del mal en la historia reciente del mundo occidental.

Las descripciones de los escritores y su relación con el mal de la moralidad social son banales debido al intento de Bolaño de desacralizar este lugar como un sitio del mal absoluto. Por otro lado, hay un interés



continuo de representar a los escritores por medio de sus trayectorias literarias, que los llenan de resentimientos y frustraciones acercándolos al fracaso. En este sentido, Bolaño maneja un doble registro representacional; en el primero se incluyen las acciones que critica para alcanzar la excelencia literaria desde su ética; mientras que en el segundo son las mismas condiciones que rodean a los personajes las que hacen que la literatura los consuma a pesar de que intentan realizar un proyecto serio.

En el primer caso se critican las cercanías al poder político como un lugar que acaba con la excelencia literaria. Es lo que sucede con Juan Mendiluce, quien aparece representado como un autor que publica una novela exitosa, pero que deja a un lado la literatura en beneficio de la política cambiando de posición según los gobiernos de turno: «se consideró a sí mismo falangista y seguidor de José Antonio Primo de Rivera. Era antinorteamericano y anticapitalista. Más tarde se hizo peronista [...] con la caída del peronismo [...] se volvió pro norteamericano» (23). El escritor nunca vuelve a publicar una obra literaria luego de involucrarse en el mundo político, ante el cual se muestra dispuesto a servir independientemente de quien se encuentre en el poder. Esto lleva a que finalmente se arruine como escritor.

La envidia y la mediocridad del mundo de la literatura también se encuentran en este registro; la historia de los escritores Ignacio Zubieta y Jesús Fernández-Gómez nos indica esta variante. El primero pertenece a una de las mejores familias de Bogotá y sus dotes intelectuales y atléticas parecían proyectarlo «hacia las más altas cimas» (35); sin embargo, su historia es la del errante: solo publica un libro en vida a los dieciocho años «que en manera alguna añade nada a la poesía colombiana de entonces» (35), además de una traducción poética de Schiller. Su vida transcurre en los campos de batalla europeos junto a Fernández-Gómez, primero como voluntarios franquistas, luego como soldados en la Segunda Guerra Mundial, donde Zubieta encuentra la muerte; deja como legado escasos quince poemas que se publican de forma póstuma como *Cruz de flores* y una novela corta que aparece publicada sin autorización por un grupo de extrema derecha bogotano como *Cruz de Hierro* a la que añaden el subtítulo: «Un colombiano en la lucha contra el bolchevismo» (39).

Por otro lado, Fernández-Gómez vive bajo la sombra del éxito esmerado en Zubieta. Su libro, *Años de lucha de un falangista americano* en

*Europa*, es un relato autobiográfico donde intenta de cualquier forma desprenderse y destacar sobre su compañero: «habla de su cuerpo, de su potencia sexual, de la longitud de su miembro viril, de su aguante con la bebida [...] de su capacidad para estar sin dormir durante días» (42); además, representa a Zubieta como dependiente de él y se adjudica la autoría de la traducción de los poemas de Schiller (44).

La envidia y la búsqueda desesperada del éxito que tienen como resultado el fracaso están presentes en Bolaño como una forma de cuestionamiento de la literatura y se unen a las críticas que él realiza sobre la respetabilidad y el reconocimiento en sus intervenciones de no ficción. Antes que buscar una satisfacción en la creación artística por sí misma, Fernández-Gómez aparece representado como un escritor que busca el reconocimiento a toda costa; al no poder realizar una obra de calidad, la salida que encuentra es el ataque a su compañero en un libro de memorias, donde intenta darse valía de cualquier forma, en especial al sentirse recibido con brazos abiertos por los gobernantes y los detentadores del poder.

Este tipo de comportamiento servil y mediocre vuelve a aparecer en el novelista cubano Ernesto Pérez Masón, cuya única acción de importancia es desafiar a duelo a Lezama Lima tres veces sin que este acepte su reto (55), como si por medio de la eliminación física de quien considera su rival literario podría hacerse un lugar de importancia en la literatura. En su obra de poca valía esconde su resentimiento, ocultando en ella acrósticos como «Viva Adolf Hitler», «Mierda de Paisito» o «Qué esperan los US»<sup>5</sup> (56), por los que acaba preso y olvidado. Se observa aquí el uso que hace Bolaño de las simpatías nazis en los escritores representados. Estas no nos revelan a unos autores malignos por sí mismos, sino que sus filiaciones son usadas como formas de expresar el resentimiento y el fracaso literarios. Este tipo de construcciones en su narrativa son las que logran trastocar la fijeza del mal en el nazismo y cuestionar a la literatura como un espacio de seres iluminados.

Este recurso de doble crítica por medio de la ridiculización y el fracaso es el más usado por Bolaño dentro de la novela para su objetivo. El caso del escritor Silvio Salvático nos indica otra variante que, por medio de la exageración y la ridiculización, une a la literatura con el poder:

---

5 Mayúsculas en el original.

Entre sus propuestas juveniles se cuenta la reinstauración de la Inquisición, los castigos corporales públicos, la guerra permanente, ya sea contra los chilenos o contra los paraguayos o bolivianos, como una forma de gimnasia nacional, la poligamia masculina, el exterminio de los indios para evitar una mayor contaminación de la raza argentina, el recorte de los derechos de los ciudadanos de origen judío, la emigración masiva procedente de los países escandinavos para aclarar progresivamente la epidermis nacional oscurecida después de años de promiscuidad hispano-indígena, la concesión de becas literarias a perpetuidad, la exención impositiva a los artistas, la creación de la mayor fuerza aérea de Sudamérica, la colonización de la Antártida, la edificación de nuevas ciudades en la Patagonia. (49)

La caricaturización y el ridículo funcionan en la novela además como medios que restan seriedad a las obras de los escritores representados. El filósofo católico brasileño Luiz Fontaine da Souza compone extensos libros considerados patéticos donde refuta a Voltaire, Diderot, D'Alembert, Montesquieu, Rousseau, Hegel, Marx, Feuerbach y Sartre, para terminar luego loco e internado en hospitales psiquiátricos (52). Allí donde cree hallar una refutación del proyecto de la Ilustración en Occidente, solo encuentra la insania y el olvido.

Casos aún más patéticos son los de los poetas Pedro González Carrera y Andrés Cepeda. El primero pasa de reivindicar a los derrotados ejércitos fascistas del Duce en su poesía a exponer una victoria final por medio de los «extraterrestres merovingios» (65); finalmente, muere olvidado y «es enterrado en la fosa común» (67), siendo ignorado tanto por la izquierda como por la derecha. El segundo, por su parte, propugna en su poesía un regreso a la edad de hierro en la época de Pizarro en el Perú que lleve a un enfrentamiento racial con Argentina (72); tras ser ignorado, termina sus días como dependiente de una frutería.

Un punto común en los proyectos grandilocuentes muchas veces asociados a la vanguardia de los escritores representados es su intento de tomar el imaginario de la derecha como forma de enriquecer su obra, sin alcanzar con esto el reconocimiento deseado. Sin embargo, como se mencionó antes, existe un segundo registro en las representaciones de los escritores que componen *La literatura nazi en América*. Aquí ellos intentan generar proyectos literarios serios que son el resultado de condiciones violentas u opresoras. Es el camino contrario del primer registro ya que estos autores hacen de su medio el material para su trabajo. Es interesante

que en este punto el imaginario de la derecha política y el fascismo se disuelvan como ejes temáticos de las obras y sean reemplazados por el asesinato o las condiciones criminales de sus vidas.

Willy Schürholz, por ejemplo, pasa su infancia en la Colonia Renacer, un refugio fundado por alemanes exiliados de la Segunda Guerra Mundial en Chile «donde se aunaban a partes iguales el milenarismo nacionalsocialista y la fe en la ciencia» (95). Producto de esta experiencia, termina desarrollando un proyecto poético vanguardista que consiste en articular versos componiendo con ellos planos de campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, como afirmando que la palabra poética es capaz de reconstruir los lugares de la tortura y la miseria, o más aún, que se construyen por medio de ellas. De esta forma, Bolaño traslada sus preocupaciones como escritor a los personajes biografiados. Incluso su propia perspectiva de la representación del mal frío o absoluto por medio de la ficción demuestra nexos con las novelas del escritor de ciencia ficción Zach Sodenstern, a las que el narrador califica de «verdaderamente notables» (106) y que describen un futuro posapocalíptico donde impera «la hiperviolencia infantil y juvenil, sin dar lecciones morales ni proponer soluciones al problema [...] una sucesión [de imágenes] solo interrumpida por la palabra fin de situaciones desagradables y agresivas» (106). Este detalle de la biografía parece prefigurar la propia obra de Bolaño en el futuro, en especial la tercera parte de *2666*, donde los crímenes de mujeres se suceden uno tras otro y son descritos con frialdad forense sin intenciones moralizantes ni soluciones posibles. Una importante prefiguración de la representación del mal en su obra futura que aparece esbozada por medio de una biografía en esta novela.

Quizás la representación más interesante dentro de este segundo registro sea la del escritor Amado Couto, quien comienza como escritor pero tras el fracaso de su obra se vuelve un criminal del Estado brasileño: «escribió un libro de cuentos que ninguna editorial aceptó. El libro se perdió. Luego entró a trabajar en los Escuadrones de la Muerte, secuestró, ayudó a torturar y vio cómo mataban a algunos, pero él seguía pensando en la literatura y más precisamente en lo que necesitaba la literatura brasileña. Vanguardia» (117). Es notable cómo Couto, a pesar de estar rodeado de muerte, sigue teniendo como único objetivo la literatura; su interés es tal que le impide inmutarse ante la muerte y el sufrimiento.

Si tenemos en cuenta que hacia finales de los 80 los Escuadrones de la Muerte en Brasil se dedicaban, entre otras cosas, a abalear niños de la calle durante las noches, la impasividad de Couto es reveladora. Bolaño construye aquí un escritor totalmente centrado en la literatura; lo que en otra situación parecería un estado aceptable y aun ideal, en esta biografía adquiere características de complicidad, incluso del mal banal que plantea Arendt. La violencia vuelta literatura es el centro de esta historia, pero no como un proyecto decidido, como es el caso de Ramírez Hoffman, sino como consecuencia del entorno que rodea al autor.

Couto escribe varias novelas policiacas que ninguno de sus compañeros entiende, relegándolo a la incompreensión. En una de ellas, titulada *La última palabra*, las tensiones entre su vida criminal y sus aspiraciones como escritor tienen cauce creativo al afirmar: «aquí estoy yo, solo, cargando con mis pirañas mientras mis compañeros recorren las calles céntricas, de madrugada, como los hombres del saco llevándose niños, el misterio de la escritura» (118-9). En otra, titulada *La mudita*, «las principales ciudades del Brasil eran como esqueletos enormes, y también los pueblos eran como esqueletos pequeños, esqueletos infantiles, y a veces hasta las palabras se habían metamorfoseado en huesos» (119).

La tensión que el personaje presenta ya no es risible como en las biografías del primer registro. Bolaño hace del escritor un atormentado que llega a mencionar: «tengo que despegarme de esta gente y ser escritor» (118), pero de forma paradójica es el mismo mundo que rechaza, o ante el cual prefiere cerrar los ojos en la realidad, el que moldea su escritura. La solución que Bolaño plantea al final de la biografía es trágica: cuando empiezan a desaparecer sus compañeros de tortura, Couto teme por su vida, va a París y termina ahorcándose en la habitación de un hotel. La tensión es evidente, si la violencia y el crimen hacían de él un escritor, cuando estas se eliminan también sus deseos de escribir se truncan y ante eso solo le queda como solución el suicidio. Este registro nos muestra cómo por medio del fracaso y la aniquilación moral del personaje la literatura pierde su lugar privilegiado y, antes que ser un camino de salvación, se convierte en el terreno del peligro y la destrucción personal. Este es el segundo movimiento de Bolaño dentro de sus registros de representaciones.

Como puede notarse, para cumplir su objetivo de desacralizar la concepción social de la literatura y cuestionar una ubicación fija del mal

en las variantes del fascismo, Bolaño usa dos registros, pero en ninguno se perciben juicios explícitos desde la moralidad social y estos quedan a consideración del lector. Pero como se ha señalado, el Bolaño narrador, que es quien escribe el libro, es otro autor que de cierta forma siente una cercanía con los escritores biografiados por medio del fracaso. Todo el texto aparece como un esfuerzo desmesurado por recopilar datos, buscar detalles y aciertos en medio de vidas risibles y obras mediocres.

Por ejemplo, de la obra *La habitación de Poe* de Edelmira Thompson, dice que es un libro que detalla la construcción y la decoración del cuarto descrito en la *Filosofía del moblaje* de Poe; el narrador afirma que «prefigurará el *nouveau roman* y muchas de las vanguardias posteriores» (15). Le adjudica así una importancia desmedida que parecería más una justificación de la inclusión del biografiado por parte del narrador que un logro del escritor representado. Este tipo de procedimientos dentro del texto realizados por Bolaño evitan que los juicios del lector sean directos contra los escritores. No son vistos como malos porque su maldad es una caricatura del fascismo; en cambio, sus reiterados fracasos e intentos por sobresalir en la literatura enfrentándose a la oposición de críticos y al olvido de los lectores nos invita a verlos como seres derrotados que producen risa en la mayoría de los casos, en especial dentro del primer registro, y una reflexión sobre las capacidades que tiene la literatura para atormentar a los escritores de una forma trágica, en el segundo.

La biografía de Ramírez Hoffman con la que concluye el libro es un caso de estudio aparte dentro del objetivo de Bolaño en la novela, ya que su registro representacional es único y no se engloba dentro de los encontrados en las anteriores biografías. Además, es en esta parte donde descubrimos que el Bolaño narrador es uno de los personajes de la historia que va relatando y que es también el autor de las biografías precedentes.<sup>6</sup> El retrato de Ramírez Hoffman ya no es una estampa

---

6 Esto sucede cuando el narrador en tercera persona deja a un lado su estilo precedente de comentar las biografías para anunciar su inclusión en primera persona como personaje a partir del desmantelamiento del gobierno de la Unidad Popular. Afirma entonces: «Caí preso. Las circunstancias que me llevaron al centro de detención son banales, cuando no grotescas, pero me permitieron presenciar el primer acto poético de Ramírez Hoffman» (185). A partir de allí, la narración pasa a primera persona, con Bolaño comentando y narrando la historia de Ramírez Hoffman.

de apariencia impersonal que el narrador presenta, sino que se vuelve parte de su propia experiencia como personaje. El poeta y piloto de la aviación Ramírez Hoffman es considerado un buen escritor, con poemas «muy buenos, densos, una amalgama de Violeta Parra y Nicanor y Enrique Lihn, [...] una chupilca del diablo de Joyce Mansour, Sylvia Plath y Alejandra Pizarnik» (182-3). Esto es una ruptura ya que hasta el momento casi todos los escritores representados, quizás con la excepción de Couto y Sodenstern, son malos o mediocres; además, no han llevado a cabo asesinatos, lo que también cambia en este punto, ya que Ramírez Hoffman es descrito como un homicida en serie. Mata con frialdad a sus compañeras más aventajadas del taller de poesía al que asiste bajo el seudónimo de Emilio Stevens, luego aparece muerto Juan Cherniakovski, quien dirigía el taller, y le sigue su amigo Martín García, fallecimientos que el narrador Bolaño intuye fueron causados por Ramírez Hoffman.

Su proyecto estético y poético de vanguardia consiste en escribir en el aire mientras pilota un avión de la Segunda Guerra Mundial con el que va dibujando en el cielo uno a uno los versos que conforman su obra. Los poemas que escribe hablan de la muerte y de las mujeres a las que ha asesinado, a quienes llama «aprendices del fuego» (187). Esto es conocido por pocos; sus superiores en la fuerza aérea piensan que habla de sus novias mientras que sus amigos saben que «estaba nombrando, conjurando, a mujeres muertas» (187). El éxito de su poesía durante la dictadura de Pinochet es destacada por sus admiradores, quienes consideran que su obra abre «una nueva edad de hierro para la raza chilena» (187). Este es otro punto en el que se distingue de los demás biografiados ya que, a diferencia de ellos, Ramírez Hoffman es reconocido por su proyecto vanguardista y es incluso invitado por el gobierno de la dictadura a participar de la cultura nacional con algo «espectacular que demostrara el interés del nuevo régimen por el arte de vanguardia» (188). El poeta presenta su proyecto visual, al que califica de «arte puro» (188) y «nuevo arte» (191). La estética experimental que propone Ramírez Hoffman consiste en llenar un cuarto con cientos de fotografías de cadáveres de desaparecidos, que uno de los invitados describe como «el refrigerador de una gran carnicería saqueada» (194).

La vinculación del crimen con la literatura es el eje de esta biografía. Bolaño lleva su objetivo de unir la literatura con el mal a un plano más tangible por medio del artista que sobrepasa todos los límites, llegando

a ser considerado con posterioridad como un precursor (195), incluso luego de que este desaparece y es vinculado con crímenes de Estado.

El factor más importante en esta biografía es la inclusión de Bolaño como personaje y narrador, un escritor fracasado que conoció al piloto como tallerista. Este acontecimiento provoca que, luego de varios años, cuando Chile se olvida de Ramírez Hoffman y el narrador vive en Barcelona, sea contactado por el detective Abel Romero, quien lo necesita para dar con el paradero del poeta desaparecido. La conversación que tienen ambos va tejiendo los hilos alrededor del mal y la literatura: «¿En qué puedo ayudarle?, le pregunté. En asuntos de poesía, dijo. Ramírez Hoffman era poeta, yo era poeta, [...] ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta» (197). Tras este diálogo subyace la lógica de que solo alguien que ha vivido en carne propia los altibajos de la literatura es capaz de comprender a otro escritor, de ponerse en sus zapatos. La barrera moral que separa a Bolaño de Ramírez Hoffman se vuelve en este caso relativa, hay algo de fondo que los une intrínsecamente y es su relación con la literatura. Esta lógica presente en Abel Romero no es comprendida por el narrador Bolaño, quien menciona: «para mí Ramírez Hoffman era un criminal, no un poeta» (197), ante lo cual el detective le responde: «tal vez para Ramírez Hoffman o para cualquier otro usted no sea poeta o sea un mal poeta y él o ellos sí» (197). De esta forma, se tiende un puente directo entre la cuestión del mal y la desacralización de la literatura como espacio social en Bolaño, ya que la valoración artística es secundaria cuando el problema de fondo se encuentra en la relación que tienen los escritores con la literatura.

Lo que varios biografiados no realizan a pesar de sus evidentes inclinaciones hacia el fascismo y el nazismo sucede en Ramírez Hoffman, quien es poeta al igual que el narrador Bolaño. A diferencia de los demás escritores representados, el último no aparece como una caricatura de autor cercano a la derecha sino como un poeta que es validado desde los juicios literarios, reconocido incluso por el mismo narrador Bolaño, pero que desde allí, desde el lugar que la sociedad ha idealizado para el establecimiento de lo sublime y la creación elevada, es capaz de convertir perfectamente a la literatura en un espacio que transgrede las convenciones de la moralidad social. De esta forma, desde la misma literatura, Bolaño hace que las máscaras y las transparencias que se le



adjudican caigan cuestionando a la sociedad y sus intentos por fijar sentidos. Así se observa el peligro social de la literatura que Bolaño mira como una positividad de la autonomía, ya que desde sus incursiones es capaz de poner en tela de juicio lo establecido por la sociedad y observar que el mal puede darse en cualquier espacio, al mirar directamente a la literatura sin la grandilocuencia que el humanismo ha intentado dotarle.

El juego del doble se presenta además entre Ramírez Hoffman y el Bolaño narrador para que el efecto de cercanía entre ambos escritores se refuerce. Cuando Romero lo encuentra, el poeta vive en Blanes, en el sector de Lloret, ha nacido en 1950 y es de nacionalidad chilena. Todos estos datos calzan perfectamente con los de Bolaño al momento de escribir la novela. Pero las similitudes no terminan ahí sino que aparecen por medio de la narración del personaje Bolaño cuando, sentado en un café de la localidad, espera a Ramírez Hoffman para reconocerlo y menciona: «lo encontré envejecido. Tanto como seguramente lo estaba yo [...] miraba el mar y fumaba. Igual que yo, descubrí con alarma y apagué el cigarrillo e hice como que leía» (202). Este reconocimiento de un doble monstruoso es lo que asusta al personaje de Bolaño; antes que un criminal, Ramírez Hoffman se considera a sí mismo un artista al igual que él, a ambos los une la literatura.

El ejercicio de Bolaño como personaje investigador y lector que ha mirado a fondo la literatura para mirarse a sí mismo durante las biografías anteriores aparece en este punto mediante la comprensión de que no hay forma de que el mal se separe de su condición de humano. El mal no es un ente externo que vive por fuera de su ser y de sus expectativas como persona y como escritor; el mal vive en él y en Ramírez Hoffman de la misma forma que en todas las personas, de la misma manera que está presente en todos los autores. Pero además mira en Ramírez Hoffman el espejo de la derrota del escritor y la forma como el piloto se sobrepone a esta:

Era duro y no tenía nada o tenía muy poco y no parecía darle demasiada importancia. Parecía estar pasando una mala racha. Tenía la cara de los tipos que saben esperar sin perder los nervios o ponerse a soñar. No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos. (203)

El encuentro entre Bolaño y Ramírez Hoffman adquiere un último giro de tuerca: al reconocer a este último, Bolaño lo sentencia. Trata de interceder por su vida cuando Romero se dispone a ir a su encuentro: «No lo mate, por favor, ese hombre ya no le puede hacer mal a nadie, dije. Eso usted no lo puede saber, dijo Romero, ni yo tampoco. No le puede hacer daño a nadie, dije. En el fondo no lo creía. Claro que podía hacer daño. Todos podíamos hacer daño» (203). De esta manera el personaje Bolaño se vuelve cómplice de un crimen. Al afirmar que todos pueden hacer daño, sabe que los mecanismos del mal se pueden presentar de forma eficaz en la literatura; él mismo se ha vuelto un agente para que esto suceda. No existe diferencia entre el Bolaño narrador y sus biografiados; si el fascismo y la cercanía con la derecha política han quedado desvalorizados como lugar del mal en la novela este traspasa las fronteras y aparece en la literatura. Los actos verdaderamente criminales y condenables por la moralidad social aparecen representados en el espacio de la literatura tal como pueden surgir en cualquier otro sitio; de esta manera, Bolaño rompe completamente con una mirada inocente sobre la literatura al utilizar la ficción para decir que ahí donde se busca la cristalización del mal, en medio de los acontecimientos del nazismo y el fascismo, pueden quizás solo encontrarse elementos de mediocridad en los escritores; pero en cambio dentro de la literatura tan alabada y valorada socialmente puede hallarse también el daño y la capacidad de hacer el mal.

Con la novela, Bolaño revela en la literatura un espacio de mediocridad y bajo él, como un sótano escondido, un mundo siniestro. Las posibilidades transgresoras y serviles que brinda la literatura al mismo tiempo crean personajes mediocres, risibles y, en el peor de los casos, criminales. La subjetividad y la autorrepresentación como recursos de Bolaño dentro de la novela son formas de indicar que él mismo es parte de este mundo, por lo cual no puede elevarse como un juez de los acontecimientos, algo que explicaría la ausencia de clausura moral en las biografías de la novela. Al tensionar las variantes en el caso de Ramírez Hoffman como su propio doble, las acciones relacionadas con la moralidad social y las fronteras entre el bien y el mal quedan relativizadas. El eje es la literatura y Bolaño, como narrador y personaje, no se libera de esto. Nadie mejor que él mismo, que como escritor ha conocido la derrota, para acercarse con simpatía y humor a los fracasados del

libro; él también es un escritor marcado por la sombra de la literatura y sus efectos. Como menciona en una entrevista: «en literatura es casi imposible mantenerse a salvo. Todo mancha» (Bolaño 2001d).

Pero ¿cómo sucede esto y cuál es la relación que puede darnos con el mal en la moralidad social? Para Daniuska González, el mal aparecería en Bolaño como «*un espacio de incertidumbre y desasosiego, ante el cual el sujeto contemporáneo reinterpreta definiciones como las de libertad y deseo*» (2011, 56, cursivas en el original). Esto nos lleva a pensar que es importante mirar en la novela cómo la literatura ha degradado las voluntades de los escritores y las ha llevado a la miseria. Esos lugares son los que regresan por medio de la frustración y la incertidumbre, que llevan al camino del mal como un ejercicio de la libertad y el deseo o a la sumisión ante los poderes y su complicidad. Es en estos espacios donde el mal aparece y tiene capacidad de generarse y no en las filiaciones fascistas de los personajes de la novela. Un ejercicio de disolución moral que al cuestionar los extremos devela los territorios de comunicación entre la literatura y el mal.

## ESTRELLA DISTANTE

*Estrella distante* es la siguiente novela que Bolaño publicó en 1996 tras *La literatura nazi en América*. Constituye una reelaboración y expansión de la biografía de Ramírez Hoffman en su libro anterior. Aquí se produce un juego de espejos que se multiplican entre ambos textos ya que «entre ambas escrituras se reconocen relaciones de intertextualidad, de metatextualidad y de hipertextualidad» (Manzoni 2006b, 39). Esto se hace evidente desde la primera página de la novela, donde Bolaño adjudica a su álter ego Arturo B, «veterano de las guerras floridas y suicida en África» (2006b, 11), el origen de la historia de Ramírez Hoffman en *La literatura nazi en América*; sobre el lugar de esta en el libro anterior menciona: «servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma» (11). A partir de allí y «con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard» (11), Bolaño genera un doble para casi todos los personajes que aparecieron en la biografía final del texto anterior: Roberto Bolaño / Arturo B; Emilio Stevens / Alberto Ruiz-Tagle;

Carlos Ramírez Hoffman / Carlos Wieder, etc. El único personaje que aparece inalterado en nombre es el detective Abel Romero, a quien Bolaño añade descripciones y facetas dentro de *Estrella distante* cuando aparece hacia el final de la novela.

La historia no sufre alteraciones y continúa dividida en dos secciones definidas. La primera, donde B recuerda su paso por los talleres literarios en Concepción, su encuentro con Ruiz-Tagle como miembro de estos, la caída del gobierno de Allende y el ascenso de Carlos Wieder como poeta en el período de la dictadura que desaparece luego de su exposición fotográfica. Y la segunda, donde Arturo B interviene como personaje activo de la historia junto al detective Abel Romero para encontrar a Wieder, quien es finalmente asesinado por Romero en Blanes. A pesar de tener la apariencia de una historia policíaca con elementos de suspenso, *Estrella distante* da ciertos giros al género que logran romper con cualquier atisbo de certeza fácil por parte del lector para descubrir los motivos de Wieder en su carrera artística y criminal. De hecho, esto se vuelve más evidente con la inclusión de los juegos del doble que se dan internamente dentro de la novela, donde el narrador Arturo B descubre a su gemelo en Wieder por su relación con la literatura.

Si bien Bolaño en sus entrevistas ha afirmado en relación con la novela que esta es un intento por «aproximarse al mal absoluto» (2001a) por medio de la figura de Wieder, el secreto de este mal recurrente en la historia de la humanidad queda sin respuesta y logra sus notas de opacidad y metamorfosis al jugar con la figura del doble. El lector, por lo tanto, debe asumir el papel del detective que intenta reconstruir el rompecabezas de la vida de Wieder a partir de las piezas dispersas en la narración. Lo mismo hacen los personajes: Arturo B, por medio de la rememoración de su pasado y la exposición conjetural de las acciones y los rasgos de Wieder, que muchas veces quedan a cargo de una tercera persona o de documentos que recogen su paso por la historia; Bibiano O’Ryan, amigo de B y participante de los talleres, quien desde un inicio parece obsesionado con seguirle el rastro a Wieder; y por último Abel Romero, detective profesional, quien tiene el encargo de encontrar a Wieder para matarlo.

En la primera parte, Arturo B como narrador aparece representado como un aspirante a escritor y simpatizante de la izquierda radical, quien imagina que la lucha armada sería «la llave que [...] abriría la puerta de

los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir» (Bolaño 2006b, 13), y que en adelante pasa a conformar un retrato en ocasiones satírico de la juventud de la época. Sus impresiones sobre Ruiz-Tagle desde el inicio están marcadas por la distancia, la admiración y la envidia. Menciona sobre él que era «autodidacta [...] hablaba como si viviera en medio de una nube [...] siempre llevaba ropas caras, de marca [...] [y] era alto, delgado, pero fuerte y de facciones hermosas» (14-5). Incluso en su forma de expresarse nota su diferencia con Ruiz-Tagle: «nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista-mandrakista [...] Ruiz-Tagle hablaba en español» (16).

Las diferencias en un primer punto son físicas, culturales y socioeconómicas, ya que Ruiz-Tagle pertenece a otra esfera social distinta de la de los miembros del taller, donde la cultura y el dinero han estado presentes históricamente. Pero esta apariencia de independencia y cultura se ve contrastada por ciertos detalles en la personalidad de Ruiz-Tagle que no son pasados por alto por sus compañeros y que despiertan su interés y sospecha. La desnudez de su departamento les indica la ausencia de algo: «algo innombrable [...] como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda» (17). Aparte de esto Ruiz-Tagle parece conjugar el éxito que los miembros del taller no consiguen alcanzar; una de las hermanas gemelas Garmendia, las estrellas del taller de poesía, está enamorada de él y este se muestra impertérrito ante cualquier crítica a sus poemas.

Estas diferencias marcan un segundo punto de distancia que separa a Arturo B y a su compañero Bibiano O’Ryan de Ruiz-Tagle. Sobre esto menciona el narrador: «carecía del orgullo pueril que los demás poetas solían tener por su propia obra, era amigo no solo de las muchachas más hermosas de mi época (las hermanas Garmendia) sino que también había conquistado a las dos mujeres del taller de Diego Soto, en una palabra era el blanco de la envidia de Bibiano O’Ryan y de la mía propia. Y nadie lo conocía» (22).

Estas descripciones de Ruiz-Tagle, basadas en los recuerdos propios y de primera mano que tiene Arturo B por medio de Bibiano O’Ryan terminan con el golpe militar. El narrador reconoce que su relato a partir de este punto «se nutrirá básicamente de conjeturas» (29). Si bien el lector como detective hasta este momento ha recibido información mediada por la participación de las impresiones subjetivas del personaje, que no son totalmente fiables por su propia posición dentro de

los talleres y de la historia, desde este momento pasa a ubicarse en el lugar del narrador, quien tampoco conoce de manera directa los acontecimientos y trata de darles un orden y una secuencia. De esta forma, se conocen los crímenes de las hermanas Garmendia y su tía a manos de Ruiz-Tagle, a quien el narrador desde este punto comienza a llamar «Carlos Wieder» (31), indicando así otro juego de espejos dentro de la historia donde la transgresión criminal da vida a otra persona, un doble que encuentra en el gobierno represivo un espacio para desarrollar de forma abierta su proyecto de revolucionar la poesía chilena. La metáfora de la noche sirve a Bolaño para representar la llegada de la muerte a manos de Wieder: «entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia. Y quince minutos después, tal vez diez [...] la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz» (33). El único cadáver de este episodio y de todo el libro que aparecerá años después a la luz es el de Angélica Garmendia: «como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios» (33), menciona el narrador indicando la forma meticulosa y fría con la que aquel actúa al momento de llevar a cabo sus asesinatos.

Luego viene la revelación del piloto militar Wieder como poeta y su ascenso como tal por medio del acto vanguardista de escribir sus versos en el cielo por medio de un caza de la Segunda Guerra Mundial. Su aparición pública y primer acto poético están revestidos de un aura fundacional, escribiendo en latín pasajes bíblicos del Génesis. Aquí Wieder asume la figura de un renovador tanto en la materialidad de la vida como en la poesía. Los pasajes escritos son los siguientes:

In principio... creavit Deus... coelum et terram  
 Terra autem erat inanis... et vacua... et tenebrae erant... super faciem abyssi... et Spiritus del... ferebatur super aquas...  
 Dixitque Deus... fiat lux... et facta est lux  
 Et vidit Deus... lucem quod... esset bona... et divisit... lucem a tenebris<sup>7</sup>Aprendan<sup>8</sup> (36-9).

7 En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Y dijo Dios: sea la luz; y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena: y apartó Dios la luz de las tinieblas. (Versículos correspondientes al libro del Génesis 1: 1-4. Nota del autor).

8 Mayúsculas en el original en toda la cita.

Al volver sobre la metáfora del caos y el desorden existentes en el mundo y la llegada de la luz como elemento enviado por Dios para acabar con el imperio de las tinieblas, Wieder se inviste con la potestad para transgredir o invertir las reglas morales. Su papel como enviado de la luz le da autoridad sobre la vida y la muerte, sobre lo bueno y lo malo en la creación, no solo poética sino material. La muerte, el asesinato o la tortura son elementos dispuestos en el mundo con los cuales obrar y, a partir de allí, fundar la nueva poesía. Detrás de estos pasajes bíblicos se esconde el manifiesto artístico de Wieder. Es un fundador, un creador puro; las viejas normas han quedado abolidas y en adelante se inicia el reino de la creación sin límites.

El sentido de este acto pasa desapercibido para quienes lo presencian; uno de los compañeros de prisión donde Arturo B se encuentra en ese momento observando no tiene reparos en decir que los signos en el cielo seguramente son «huevadas» (37), pero con un tono donde se advierten «el temor y la maravilla» (37). Otro compañero de celda, el loco Norberto, quien siguiendo la tradición literaria de personificar por medio de la insania la videncia y la lucidez al mismo tiempo, se ríe y anuncia el retorno de la Segunda Guerra Mundial: «se equivocaron, decía, los de la Tercera, es la Segunda que regresa, regresa, regresa. Nos tocó a nosotros, los chilenos, qué pueblo más afortunado, recibirla, darle la bienvenida [...] no puedo estar más tranquilo, estoy flotando en una nube» (37-8).

No es la Segunda Guerra Mundial en su forma material e histórica lo que hace un retorno en la narración, sino los vínculos entre el arte y la barbarie que de forma inevitable se repiten en la historia tal como lo hicieron en el período del nazismo. Hacia allí apunta el sentido de la frase del loco Norberto en la novela, quien de forma profética comprende el sentido del retorno y la renovación que Wieder realiza con su acto. No es casual que este entendimiento entre dos figuras disímiles suceda; ya afirmaba Nietzsche que «el loco y el santo son las dos especies humanas más interesantes [al tener] un extraño parentesco con el genio» (2009, 573). La locura en Norberto y los delirios de santidad en Wieder encuentran una comunicación que pasa desapercibida para los presentes. Pero no es la santidad, en el sentido cristiano del término, lo que se manifiesta en Wieder, ya que no hay un deseo de agradar a un dios por medio de un comportamiento moral sino de crear las reglas;

un comportamiento equiparable al divino en el artista que instaura un arte que no excluye todas las capacidades humanas, incluso si estas se manifiestan en el daño, la muerte o el sufrimiento de otros.

Wieder alcanza el reconocimiento social más por el carácter performativo de sus acciones que por la calidad de sus escritos. Cuando hace otra exhibición aérea con sus poemas va nombrando a mujeres desaparecidas, incluyendo a las hermanas Garmendia y otras poetas pertenecientes a talleres literarios, a quienes llama «*aprendices del fuego*» (Bolaño 2006b, 43. Cursivas en el original). Sus conocidos intuyen que son mujeres muertas, pero callan. De cierta forma, la nominación que les da indica que fueron víctimas sacrificiales y que al fallecer contribuyeron a formar la nueva poesía. De esta manera, se entiende su aparición en los poemas del piloto como una afirmación de que la muerte no es el final, y que al entregar su vida estas mujeres dejaron su presencia material para renacer purificadas por medio de la poesía. «Todas las poetisas están muertas» (49) mencionará Wieder a una de sus excompañeras de taller cuando esta le comenta acerca de su desaparición. La muerte como elemento que se resignifica en el proyecto de Wieder vuelve a presentarse de forma notoria en otro poema que escribe en el cielo:

La muerte es amistad.  
 La muerte es Chile.  
 La muerte es responsabilidad.  
 La muerte es amor.  
 La muerte es crecimiento.  
 La muerte es comunión.  
 La muerte es limpieza.  
 La muerte es mi corazón.  
 Toma mi corazón.  
 Carlos Wieder  
*La muerte es resurrección* (89-91)

Con esto queda claro el tema central de su obra y su proyecto vanguardista; al asumir el papel de mediador entre la vida y la muerte con fines artísticos, Wieder confía en su lugar como renovador y poeta. La literatura abandona en él las páginas en blanco para hacer de la muerte una nueva forma de vínculo y comunicación social invirtiendo la connotación negativa que tiene para representar la transformación,



la pureza, el arte. «La muerte es purificación», podría agregarse sin alterar el contenido del poema al conjunto de versos escritos por el personaje.

Con el reconocimiento social, la seguridad que tiene Wieder en sí mismo y en su obra crece a pasos agigantados. Cuando le preguntan acerca del silencio en una entrevista, responde: «el silencio es como la lepra [...] el silencio es como una pantalla blanca que hay que llenar. Si la llenas, ya nada malo puede ocurrirte. Si eres puro, ya nada malo puede ocurrirte. Si no tienes miedo, ya nada malo puede ocurrirte» (54-5). Se perciben nuevamente los rasgos mesiánicos en la figura de Wieder, como si este, por medio de sus acciones y su poesía, estuviera predestinado a la gloria; su seguridad es absoluta, mientras llene el silencio con su proyecto es invulnerable. El conjunto de la sociedad en la dictadura no hace más que reafirmar la seguridad que tiene. Es invitado a reuniones, adquiere prestigio, la empresa privada le financia vuelos poéticos que tienen como destino la Antártida y el gobierno de la dictadura lo apoya encargándole un proyecto en la capital, «algo espectacular que demostrara al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos» (86). Para Wieder, quien va en camino de entronizarse en el lugar reservado solo para los poetas consagrados de la patria con los privilegios que esto conlleva, todo es posible. La sociedad tiende a mirar a los artistas como seres extraordinarios, genios para los cuales nada está prohibido, y Wieder lo sabe. Con su proyecto vanguardista espera inscribir su nombre al lado de Neruda, Huidobro, Parra o Mistral, pero su seguridad lo ha cegado y este será el origen de su caída.

El problema en Wieder es que imagina la aceptación social como sinónimo de su calidad artística y garantía de su particular visión poética. No se da cuenta de que si es reconocido socialmente es por su pericia como piloto, por lo llamativo de escribir en el aire. Las empresas lo patrocinan porque quieren llamar la atención apoyando al personaje del momento; el gobierno de la dictadura lo auspicia porque necesita ocultar su desfachatez amparándose en el halo dignificante que se le ha dado al arte; y los críticos lo aprecian por su necesidad de amparar novelorías artísticas. Nadie, si acaso un conjunto de seguidores cercanos, conoce el verdadero significado de su proyecto poético, mientras que la sociedad en general dentro de la novela lo ignora.

Pero la consagración es cegadora y Wieder realiza el encargo de la dictadura con una exposición fotográfica que adelanta como «poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro» (87). Alquila una habitación en un departamento e invita selectivamente a unas veinte personas entre miembros del ejército, periodistas, artistas plásticos, un viejo poeta vanguardista de derecha y su padre. Nuevamente, los datos que nos son revelados por Arturo B provienen de segunda mano y son tomados de un libro escrito por Julio César Muñoz Cano, quien estuvo presente en la exhibición. Los hechos relatados siguen el mismo orden que el expuesto en la historia dentro de *La literatura nazi en América*. La única mujer presente es la primera en ingresar y luego sale a vomitar en el pasillo, el capitán del ejército contempla la exposición y deja la habitación sin signos de consternación, luego entra el padre de Wieder y al salir «pareció que iba a golpearlo, lo tenía cogido de las solapas [...] luego le dio la espalda y marchó al *living* en busca de un trago» (96); a partir de eso todos ingresan al dormitorio. El relato de este episodio en *Estrella distante* añade reveladores detalles sobre el contenido de las fotografías y su disposición que nos permiten comprender mejor la representación de Carlos Wieder como escritor:

Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendía y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea [...] El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco. (97)

En la exposición fotográfica se revela a los presentes el verdadero sentido del proyecto de Wieder. Conjurar a mujeres muertas por medio de versos resulta insuficiente para transmitir toda la potencia del proyecto del poeta; era necesario superar las barreras de la palabra y su ambigüedad, hacer que por medio de las imágenes el silencio se convirtiera en grito. De esta forma, el proyecto artístico de Wieder no

deja lugar a dudas, la muerte ha retornado de forma brutal como arte en sus manos, es la vanguardia de la poesía, la piedra fundacional de la nueva poesía chilena, un proyecto demencial que él quiere llevar a cabo a toda costa.

En su ensayo *Sobre la fotografía*, Susan Sontag nos puede brindar pistas reveladoras para comprender este cambio de medios en Wieder. Para ella «todo uso de la cámara implica una agresión [...] es apropiarse de lo fotografiado» (2013, 15). En la obra de Wieder en ningún modo existe el deseo de reproducción mimética de las víctimas, estas son su material artístico; si aparecen representadas en imágenes es para indicar su particular interpretación del mundo y de la poesía. La fotografía le da la capacidad de llevar la muerte y su comprensión a un nuevo nivel, «no se limita a reproducir lo real, lo recicla» (169). La tortura, el asesinato o la fotografía, al igual que la palabra, son equiparables en su condición de medios para generar arte; el artista debe apropiarse de su material y fundirse con él, violentarlo como acto sagrado de renovación. Esta idea encuentra su asidero en el proyecto de Wieder; al fotografiar a sus víctimas las viola de otra manera, «las ve como jamás se ven a sí mismas [...] las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente» (24).

Las imágenes sirven de esta forma como vehículo ideal para exponer la estética de Wieder, pero al eliminarse la ambigüedad de la palabra como medio de transmisión, los asistentes al acontecimiento descubren la violencia que está detrás de sus actos, sin lograr comprender la concepción artística que fundamenta su obra. Wieder fracasa como poeta; donde vislumbró su consagración como artista solo quedan las imágenes desnudas del crimen, y al final ni siquiera eso: alguien avisa al Servicio de Inteligencia de lo sucedido, agentes se apresuran a llegar al departamento y se encierran con Wieder y el capitán en la habitación: «a través de la puerta cerrada, escucharon imprecaciones, la palabra insensato repetida varias veces y después ya solo el silencio. Más tarde los de Inteligencia se marcharon tan silenciosos como habían llegado, con tres cajas de zapatos, que les facilitó el dueño del departamento, cargadas con las fotos de la exposición» (Bolaño 2006b, 100). Lo que debía ser un acto donde el gobierno demostrara públicamente su apoyo al arte de vanguardia, terminó convirtiéndose en una exposición de sus crímenes de forma involuntaria.

Las posibilidades de la historia de vincular al poder con la literatura quedan expuestas en esta escena y responden a una reflexión continua por parte de Bolaño de mirar la literatura en sus distintos matices. La relación entre el poder y la literatura ya aparecía como un tema a tener en cuenta en sus intervenciones críticas, y se desarrolla no solo en esta novela sino en toda su obra narrativa. Es un interés de Bolaño que se va modificando y tomando nuevas formas durante todo su proyecto como escritor y que quizá obtiene sus resultados más logrados en *2666*. Mirar las posibilidades de que la muerte, el dolor, el miedo y la complicidad con el poder coexistan sin conflictos entre los intelectuales y los artistas, dando lugar a una «tormenta de mierda»,<sup>9</sup> desde donde se hace la literatura, es un punto común entre *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *2666*.

Carlos Wieder no es arrestado tras la exposición y desaparece impunemente de Chile, convirtiéndose por un tiempo en una especie de leyenda en ciertos círculos. La búsqueda de cualquier rastro del poeta es el objetivo de Bibiano O’Ryan, quien da con un apartado en la Biblioteca Nacional que contiene «las poesías aéreas de Wieder, la obra de teatro de Pacheco y textos firmados con tres o cuatro nombres más aparecidos en revistas» (104), y que al parecer es mantenido por el padre del escritor. No es posible que el poeta, luego de haber estado tan seguro de su proyecto poético, lo haya abandonado de un día para otro. Wieder se bifurca, genera reflejos suyos en publicaciones y revistas, firma bajo heterónimos. Los datos que recoge Arturo B sobre Wieder ahora provienen en su mayoría de fuentes textuales que recolecta O’Ryan, quien se transforma en una especie de detective literario. Descubre por ejemplo una pieza de teatro atribuida a Octavio Pacheco que tiene signos de haber sido escrita por Wieder:

Transcurre en un mundo de hermanos siameses en donde el sadismo y el masoquismo son juegos de niños. Solo la muerte está penalizada en este mundo [...] La pieza no ahorra al lector, como es fácil suponer, ninguna variante de la crueldad [y] no finaliza, como era de esperar, con la muerte de uno de los siameses sino con un nuevo ciclo de dolor. Su tesis acaso

---

9 Nombre que Bolaño le iba a dar originalmente a su novela *Nocturno de Chile*, donde un sacerdote y crítico literario chileno cómplice de la dictadura recuerda su vida.

peque de simple: solo el dolor ata a la vida, solo el dolor es capaz de revelarla. (104)

Este quizás es el primer giro intertextual que relaciona al narrador Arturo B con Carlos Wieder en su papel de dobles. La pieza de teatro funciona como metáfora del espacio literario y el lugar que ambos ocupan en él; son siameses al compartir la literatura. Como escritores, las desventuras y las transgresiones de su labor han vuelto trivial el hecho de recibir o ejercer dolor; incluso este se ha elevado a una categoría trascendente ya que por medio de él revelan la literatura. Wieder, como asesino, buscando la verdad poética por medio de homicidios y torturas, hace del dolor el material para su obra, y Arturo B, quien es afectado por el dolor que le produce la envidia y el fracaso como escritor, lo convierte en material para su obra. Ambos son dos caras de una misma moneda. La literatura es dolor. Pero esto es algo que aparece como inevitable dentro de la existencia, algo que no puede ocultarse, menos para los escritores. En la literatura las diferencias parten de las formas como ese dolor es asumido y representado para generar una obra. El mismo drama de Josef K. y K en *El proceso* o en *El castillo*, al ver sus intentos de comunicación frustrados, traspone la comedia en tragedia indicándonos que junto al dolor también puede existir la risa. Al socializar los límites de la existencia, Bolaño va humanizando el espacio de la literatura mirándolo como un lugar donde todas las posibilidades del ser humano pueden hacerse presentes con intensidad.

En otro texto, bajo el pseudónimo de Masanobu, Wieder, al hablar sobre el humor, el sentido del ridículo, lo grotesco y lo risible en la literatura, concluye que

nadie, *absolutamente nadie*, puede erigirse en juez de esa literatura menor que nace en la mofa, que se desarrolla en la mofa, que muere en la mofa. Todos los escritores son grotescos [...] Todos los escritores son Miserables, incluso los que nacen en el seno de familias acomodadas, incluso los que ganan el Premio Nobel. (105-6)

De nuevo aparece una asociación entre la miseria y el dolor como intrínsecamente ligados a la literatura. En su descenso, Wieder ha descubierto el fracaso como una de las grandes verdades del oficio. El dolor y la miseria van a estar presentes porque hay un constante deseo insatisfecho en los escritores sin reconocimiento que se convierte en el

combustible de nuevas dosis de dolor y miseria. Fama, reconocimiento, publicaciones y dinero, elementos que vuelven sobre los escritores hasta volverlos seres abyectos.

La búsqueda literaria de O’Ryan no da pistas del paradero de Wieder; con los años todo el mundo imagina que está muerto. En la década de los 90, su nombre aparece en el período de la democracia involucrado con torturas y desapariciones y no con la literatura: «se le vincula con un *grupo operativo independiente* responsable de la muerte de varios estudiantes en el área de Concepción y en Santiago. En 1994 aparece un libro de un colectivo de periodistas chilenos sobre las desapariciones y se le vuelve a mencionar» (116). No falta el excompañero de armas retirado que justifica los crímenes de Weider desde una desvergonzada lógica militar afirmando que: «en las guerras internas los prisioneros son un estorbo [...] ¿quién, en medio del terremoto de la historia, podía culparlo de haberse excedido en el cumplimiento del deber? A veces [...] un tiro de gracia es más un consuelo que un último castigo» (118), o incluso quien afirma que «era un hombre sensible y culto, una víctima más, a su manera» (118).

Nadie realiza asociaciones entre el proyecto poético de Weider y los crímenes de los que es acusado. Nadie excepto quizás O’Ryan, quien entonces publica un libro titulado *El nuevo retorno de los brujos* «sobre los movimientos literarios fascistas del Cono Sur entre 1972 y 1989 [...] Bibiano, que se ríe a sus anchas de los torturadores argentinos o brasileños, cuando enfrenta a Wieder se agarrota» (117). El capítulo que corresponde al piloto dentro de su antología fascista de la literatura es el más extenso y lo titula «La exploración de los límites»; allí, deja el tono objetivo de las anteriores biografías y da la impresión de contar «una historia de terror» (117).

Imposible pasar por alto la construcción de otro juego de espejos en la novela: el Bolaño narrador de *La literatura nazi en América* tiene su contraparte en Bibiano O’Ryan; su libro parece una descripción fiel del estilo usado en la anterior novela de Bolaño. Si bien el contenido del capítulo escrito por O’Ryan nos es desconocido como lectores, se puede pensar que el objetivo de su inclusión aquí es remitirnos una y otra vez, como un reflejo infinito, a la misma historia. Sin embargo, no se puede decir que Arturo B sea doble directo de O’Ryan en la novela.

Una diferencia fundamental radica en la forma como se aproximan a la figura de Wieder: Arturo B, a pesar de haber conocido al piloto, se limita a narrarnos la historia hasta este momento, pero no existe un interés directo de su parte por investigar a Wieder, papel que le es concedido como personaje a O’Ryan. Se podría decir que de no ser por este, Arturo B, al igual que todo Chile, lo habría olvidado.

Esta particular construcción de Arturo B como narrador tampoco es casual. Dentro del género policial tradicional seguimos a un personaje que investiga un caso y es quien explica al lector cómo se resuelve. Arturo B parece cuestionar completamente este modelo. En la primera parte no demuestra mayor interés en investigar el caso de Wieder, tampoco hace ningún intento por explicar a profundidad los motivos de las acciones del piloto. Incluso, como se verá en la segunda parte, su incentivo para involucrarse en la búsqueda de Wieder es en primera instancia más económico que personal. Una lectura que solo preste atención a seguir al narrador de forma pasiva está condenada a perderse en los laberintos de espejos que Bolaño despliega en la novela, sin alcanzar el sentido profundo que se esconde detrás: las relaciones entre el mal y la literatura y el cuestionamiento de su fijeza en las representaciones sociales. No se trata solamente de la búsqueda de un poeta asesino, sino de la paulatina caída y reconocimiento de Arturo B como personaje y escritor.

En la segunda parte de la historia, Arturo B vive en Barcelona y el detective chileno Abel Romero lo contacta para que lo ayude a hallar a Carlos Wieder, que asegura se encuentra en Europa. Al inicio Arturo B es reticente a colaborar; después de todo, el caso del piloto nunca fue su asunto. Pero acepta en un parpadeo luego de escuchar la oferta que Romero le hace:

hay dinero de por medio [...] si me ayuda a encontrarlo [...] Le puedo ofrecer doscientas mil pesetas, dijo. Acepto, ¿pero en qué puedo ayudarle? En asuntos de poesía, dijo. Wieder era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta. Le dije que para mí Carlos Wieder era un criminal, no un poeta. Bueno, bueno, dijo Romero, no nos pongamos intolerantes, tal vez para Wieder o para cualquier otro *usted* no sea poeta o sea un mal poeta y él o ellos sí. (126)

El diálogo entre el narrador y Romero casi no se diferencia del que aparece en *La literatura nazi en América*,<sup>10</sup> el significado continúa siendo el mismo: solo un poeta puede entender a otro poeta y ver el sentido de sus acciones más allá de la moralidad social. Si el detective Romero aparece como un personaje de leyenda a medio camino entre Auguste Dupin y Philip Marlowe, por su parte, Arturo B es el retrato en carne propia del escritor fracasado: «vivía solo, no tenía dinero, mi salud dejaba bastante que desear, hacía mucho que no publicaba en ninguna parte, últimamente ya ni siquiera escribía. Mi destino me parecía miserable. Creo que había empezado a acostumbrarme a la autocompasión» (130). Ante estas circunstancias, no le queda otra alternativa que aceptar a regañadientes la oferta de Romero.

El trabajo que realiza consiste en buscar los rastros de Wieder en varias revistas literarias de derecha publicadas en Europa. El conjunto es heterogéneo: nazis, revisionistas, ocultistas, *skinheads*, aficionados de los *wargames*, hinchas de fútbol, adoradores del diablo y seguidores de la ciencia ficción, todos publicando por igual y promulgando el racismo y el antisemitismo en todo el continente (129). Comenta el narrador que recién al segundo día halló una motivación para seguirle la pista a Wieder. Sobre esto menciona: «al segundo día comencé a interesarme de verdad [...] con ganas de seguir leyendo o releendo [...] cada vez más involucrado en la historia de Wieder, que era la historia de algo más, aunque entonces no sabía de qué» (130). En toda la novela, este es el primer momento en el que Arturo B como narrador empieza a tener un papel activo en la investigación y un interés personal en Wieder, que estaba ausente en el resto del libro. Incluso intuye que existe un misterio detrás y, al estar narrado en pasado, adelanta al lector que este ya ha sido descubierto, aunque no da mayores detalles al respecto. En cambio, Bolaño introduce el recurso onírico para indicar cómo el narrador es afectado por los hallazgos:

Yo estaba en una fiesta en la cubierta de popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba el mar. Entonces alguien, un viejo,

---

10 Para profundizar sobre las diferencias y similitudes existentes entre el último capítulo de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, se recomienda revisar el ensayo de Celina Manzoni «Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*», incluido en el libro *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (2006).



se ponía a gritar ¡tornado!, ¡tornado!, pero no a bordo del galeón sino a bordo de un yate o de pie en una escollera. Exactamente igual que en una escena de *El bebé de Rosemary*, de Polansky. En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, solo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo. (130-1)

Vuelve a presentarse el juego del doble entre el narrador y Wieder mediante elementos simbólicos: ambos escritores viajando juntos en el navío que representa a Chile, la fiesta del momento de Allende finalizada por el tornado de la dictadura que hunde el país, y el exilio como equivalente al naufragio para quienes sobrevivieron. Ambos, Wieder y B, están lejos de Chile, pero el narrador nunca hizo nada por detener al piloto; como tantos, sintió miedo o indiferencia y con su omisión permitió que la violencia continuara. Al final, la cobardía o el egoísmo lo acercan un poco más a Wieder. La influencia de su figura afecta en tal modo al personaje que en unos días este le confiesa a Romero: «lo único reseñable es que cada día estoy más obsesionado con el cabrón de Wieder» (133).

El proyecto poético y artístico de Wieder ya se había aproximado a los usos de la imagen como medio para transmitir su visión del arte a través de la fotografía. Y esta es la pista que Romero sigue para intentar hallarlo. En el camino encuentra varias cintas pornográficas realizadas en una villa en el golfo de Tarento en las que Wieder, bajo el seudónimo de R. P. English, había trabajado como fotógrafo. Los involucrados en la filmación «una mañana [...] aparecieron [...] muertos. En total, seis personas, tres actrices, dos actores y el cámara» (134). El dueño de la villa tenía asociaciones con «el *hard-core* criminal, es decir, con las películas porno con crímenes no simulados» (134), pero al tener coartada salió libre. El único que desapareció sin dejar rastro fue English. Nadie lo recuerda, la policía italiana no puede dar con él. Incluso Romero no puede hallarlo.

Finalmente, la investigación textual de Arturo B arroja resultados. En medio de las revistas, se topa con Raoul Delorme y la secta de los escritores bárbaros. Delorme, soldado y luego vendedor de abastos,

decide, en pleno Mayo del 68, cuando los intelectuales y los estudiantes se lanzan a las calles de París, establecer su propia visión de la literatura. El método para iniciarse en ella requería de dos pasos: el encierro y la lectura (139). El primero era una cuestión simple que podía resolverse mediante el aprovisionamiento de alimentos o el ayuno. La aproximación a la lectura, en cambio, no deja de ser reveladora:

Según Delorme, había que fundirse con las obras maestras. Esto se conseguía de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiendo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización. El resultado, tras una semana de ritual *bárbaro*, era un departamento o una habitación llena de libros destrozados, suciedad y mal olor en donde el aprendiz de literato boqueaba a sus anchas, desnudo o vestido con shorts, sucio y convulso como un recién nacido o más apropiadamente como el primer pez que decidió dar el salto y vivir fuera del agua. (139)

La lógica detrás del proceso de Delorme nos indica una similitud con la propuesta de Wieder. Si la literatura está compuesta de miseria y dolor, y estos son capaces de revelar la vida y lo humano, aproximarse a las obras maestras no puede limitarse al plano intelectual de la lectura; llegar al sentido profundo de las obras requiere, además de una experiencia física de degradación y dolor, sentir la materia viva de la que se forma la literatura. De ahí que para Delorme el proceso de destrucción y automutilación logre fundir al participante con las obras en un nivel no experimentado antes y que lo califique de humanización. No se trata solo de leer, sino de experimentar la literatura; como menciona Bolaño, antes que relacionarse con premios y reconocimientos, esta tiene que ver «con una extraña lluvia de sangre, sudor, semen y lágrimas. Sobre todo con sudor y lágrimas» (2012, 104). La sensación física y anímica de sufrimiento y la capacidad de transgresión y daño que tiene la literatura se recrean en la formación de los escritores bárbaros. Es por esto que Delorme piensa que el escritor bárbaro «salía fortalecido de la experiencia y, lo que era verdaderamente importante, salía con una cierta instrucción en el arte de la escritura, una sapiencia [...] que

rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica» (Bolaño 2006b, 140).

Los integrantes del grupo de Delorme se caracterizan por ser, al igual que él, «gente sin estudios y de condición social baja» (140). Empleadas, auxiliares de enfermería, vigilantes nocturnos, vendedores de periódicos, la literatura no excluye a nadie que esté dispuesto a «cruzar el puente de fuego» (140). Queda claro aquí que la literatura, antes que ser una cuestión de estilo y cultura, es un asunto de experiencia; de ahí la incapacidad de las academias para generar escritores. El ritual transgresor de acercarse a la literatura y su creación es lo que llama la atención de Wieder, quien aparece en un par de revistas asociadas al grupo bajo el seudónimo de Jules Defoe. Allí «propugnaba, en un estilo entrecortado y feroz, una literatura escrita por gente ajena a la literatura [...] La revolución pendiente de la literatura, venía a decir Defoe, será de alguna manera su abolición» (143).

Arturo B reconoce en este texto y en un poema en prosa el estilo de Wieder. A pesar de haberlo identificado, su estado mental es cada vez más inestable al haber recibido como golpes las brutales verdades de la literatura. Menciona el narrador: «sentía que mi vida entera se estaba yendo a la mierda» (133), y luego de entender que su oficio era monstruoso prefiere alejarse de ese mundo: «no me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar» (138). Arturo B ha renunciado a la gloria y a los deseos de grandeza que como trampas se abren en la literatura; esta sigue siendo su vida pero ha decidido finalmente romper con la cadena de deseos insatisfechos que le produce. El núcleo de la literatura le ha sido revelado y ha reconocido a sus herederos en las huestes bárbaras.

El último capítulo del libro es donde se cierran los vínculos entre Wieder y Arturo B como dobles. Al igual que en *La literatura nazi en América*, Wieder vive en Blanes, en el sector de Lloret, Romero lo ha identificado pero necesita que B lo reconozca personalmente. Va a un bar de la localidad donde sabe que Wieder se presentará y espera: «Abrí el libro, la *Obra completa* de Bruno Schulz traducida por Juan Carlos Vidal, e intenté leer. Al cabo de varias páginas me di cuenta de que no entendía nada. Leía pero las palabras pasaban como escarabajos incomprensibles, atareados en un mundo enigmático» (151). Cuando

Wieder se presenta, el narrador se conmociona: «por un instante (en el que me sentí desfallecer) me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés» (152). Arturo B lo ha identificado y se ha dado cuenta de su condición de iguales, es el momento del reconocimiento del doble. Sabe que en el fondo son semejantes, la literatura los empareja a pesar de que él sea un escritor fracasado y el otro, un asesino. Esto explica la inclusión en la narración de continuas comparaciones entre ambos: «Lo encontré envejecido. Tanto como seguramente estaba yo» (152); «Miraba el mar y fumaba y de vez en cuando le echaba una mirada a su libro. Igual que yo» (152). Ante la turbación intenta leer la obra de Schulz y se da la revelación final de Arturo B:

Las palabras de Bruno Schulz adquirieron por un instante una dimensión monstruosa, casi insoportable. Sentí que los apagados ojos de Wieder me estaban escrutando y al mismo tiempo, en las páginas que daba vuelta (tal vez demasiado aprisa), los escarabajos que antes eran las letras se convertían en ojos, en los ojos *de* Bruno Schulz, y se abrían y se cerraban una y otra vez, unos ojos claros como el cielo, brillantes como el lomo del mar, que se abrían y parpadeaban, una y otra vez, en medio de la oscuridad total. No, total no, en medio de una oscuridad lechosa, como en el interior de una nube negra. (152)

La epifanía de B se da por la lectura de Schulz. El lector que ha seguido al narrador hasta este punto atestigua cómo B encuentra todo un significado oculto que le está velado. Arturo B, como escritor y lector, descubre el sentido de su historia en un libro, pero uno al que el lector no tiene acceso, diferente al que está en sus manos y cuyo contenido o significado el narrador no menciona. No es arbitrario que Bolaño resalte con cursivas que los ojos que miran a B son «los ojos *de* Bruno Schulz» (152). De esta forma, inserta una pista para la resolución del misterio que remite a un juego intertextual y que Arturo B como narrador no está dispuesto a ofrecer al lector. Así Bolaño culmina la serie de revisiones a las que ha sometido al género policial, incluyendo un juego de espejos entre dos obras para finalizar la novela. Es imperativo que el lector tome el lugar activo del detective como lo hemos hecho en este trabajo para entender la novela, ya que Bolaño, como hemos visto, no está dispuesto a conceder al lector una explicación fácil.

Zofia Grzesiak ha estudiado las relaciones entre *Estrella distante* y la obra de Schulz, afirmando en este punto que «una mera alusión se convierte en un tipo de metalepsis que fortalece la suposición de que existe un diálogo con Schulz, detectable en las relecturas de la novela» (2012, 109). Al revisar la obra completa de Schulz, Grzesiak encuentra vínculos importantes con la novela de Bolaño, en especial dentro de los cuentos «Los maniquíes», «Tratado de los maniquíes» o «El segundo libro del Génesis. Tratado de los maniquíes (Continuación)» y «Tratado de los maniquíes (Final)» (109). Allí el narrador expone las ideas de su padre Jakub, filósofo-heresiarca, que se conectan con el proyecto poético de Wieder que hemos expuesto aquí. Por ejemplo, el narrador de Schulz menciona, al hablar de la creación, que «el asesinato no es pecado. A veces es una violencia necesaria contra las resistentes y herumbreadas formas del ser que ya han perdido interés. En aras de un experimento interesante y valioso puede ser incluso una virtud» (citado en Grzesiak, 110); o «puesto que si esos clásicos procedimientos nos fueran prohibidos de una vez por todas, nos quedarían muchos otros, una cantidad infinita de procedimientos heréticos y criminales» (citado en Grzesiak, 110).

La crítica que en el personaje de Schulz se dirige a un demiurgo y a las posibilidades de creación, tienden a la modificación del sentido: «al extraer un elemento de su contexto el autor polaco no lo *mata*, sino que lo resignifica, crea vidas nuevas gracias al vigor ferviente de la materia» (110). Las relaciones con Wieder son claras, pero existe una diferencia: en la obra de Schulz «el protagonista siempre es consciente de sus imperfecciones y de los límites de su invención artística. No obstante, los confines de su imaginación son prácticamente virtuales, no le restringen. Simplemente, le recuerdan que no es capaz de ser un demiurgo igual a Dios» (111); mientras que en Wieder estos límites se han sobrepasado, su visión de sí mismo como un ente mesiánico y renovador del arte le han dado la seguridad de que es igual a un dios, toda la materia en la creación puede ser moldeada a su antojo. Esta revelación que el lector ha descubierto en el transcurso de la novela se le hace evidente por primera vez a Arturo B mediante la lectura de Schulz, de ahí su conmoción. Wieder ha querido convertirse en un dios en la Tierra por medio de la literatura; más aún, esta permite y produce eso, y él en el fondo no se diferencia del piloto.

El final da un último giro al juego del doble entre B y Wieder. Tras la identificación del poeta, Romero espera el momento para matarlo en su vivienda y el narrador intercede varias veces por la vida de su siamés:

¿Lo va a matar?, murmuré. Romero hizo un gesto que no pude ver. Espéreme aquí o váyase [...] Es mejor que no lo mate, dije [...] Una cosa así nos puede arruinar, a usted y a mí, y además es innecesario, ese tipo ya no *le* va a hacer daño a nadie. A mí no me va a arruinar, dijo Romero, al contrario, me va a capitalizar. En cuanto a que no puede hacer daño a nadie, qué le voy a decir, la verdad es que no lo sabemos, no lo podemos saber, ni usted ni yo somos Dios, solo hacemos lo que podemos [...] No vale la pena, insistí, todo se acabó. Ya nadie hará daño a nadie. Romero me palmeó el hombro. En esto es mejor que no se meta, dijo. Ahora vuelvo. (Bolaño 2006b, 154)

Arturo B ha dado el último paso para igualarse con Wieder, se ha convertido en cómplice de un asesinato por dinero y no ha hecho nada por impedirlo. La literatura lo ha llevado a la pobreza y esta lo ha conducido a la complicidad criminal. Entre ambos las fronteras se vuelven difusas. En realidad, el uno se convierte en el espejo del otro al provenir ambos de la literatura; esta los ha vuelto seres infames. Cuando Romero regresa, la constatación de su condición ha dejado trastornado a Arturo B; responde con monosílabos, incluso siente culpa por el dinero que recibe cuando el detective le ofrece su paga: «Allí abrió su maleta, extrajo un sobre y me lo alargó. En el sobre había trescientas mil pesetas. No necesito tanto dinero, dije después de contarlo. Es suyo, dijo Romero mientras guardaba la carpeta entre su ropa y después volvía a cerrar la maleta. Se lo ha ganado. Yo no he ganado nada, dije. Romero no contestó» (157). La muerte de Wieder ha sellado el final de B.

Dentro de toda la novela, las relaciones con el mal son frecuentes pero, al igual que en *La literatura nazi en América*, estas no recaen sobre los personajes en sí mismos, lo que constituiría una personalización del mal en los individuos, sino que se trasladan a la literatura como espacio de creación. Bolaño utiliza los escenarios relacionados con un tipo de mal compartido en la moralidad social, como el período nazi o los gobiernos dictatoriales, para pensar sus relaciones con la literatura, pero su reflexión no se realiza directamente sobre estos momentos, ya que al tener como personajes a escritores o gente relacionada con la literatura su cavilación se da desde el peligro del oficio. Es decir, Bolaño hace de

la literatura como tal el principal motivo de su estética, y a partir de allí mira el mal y los giros que este toma.

De esta forma, se puede entender cómo desde su proyecto se abren tanto los nexos con la moralidad literaria por medio del fracaso, la mediocridad y el deseo de reconocimiento, y con la moralidad social, por medio de Wieder. El punto más interesante aquí es que el piloto, a pesar de tener el fracaso como sombra presente en parte de su experiencia, ha llevado hasta los límites su ejercicio artístico, de ahí su relación con la moralidad social, pero no lo ha hecho como un vulgar asesino sino como un poeta de vanguardia. Es la literatura la que ha dado rienda suelta a sus instintos creativos en todo sentido, y la interiorización de esto lo ha separado de un escritor mediocre y risible para ponerlo en el lugar de una interrogante que perturba al lector.

Como se ha apuntado en el capítulo sobre las intervenciones críticas de Bolaño, este no da ningún ejemplo del mal que considera valiente o frío dentro de la historia de la literatura. En este sentido, el personaje de Wieder le permite indagar mediante la ficción los motivos y las consecuencias de este tipo de mal que se sobrepasa a sí mismo; incluso las mismas ideas que Bolaño tiene sobre el mal absoluto en sus intervenciones críticas aparecen en uno de los personajes de *Estrella distante*:

El tipo se llamaba Graham Greenwood y creía, a la manera norteamericana, decidida y militante, en la existencia del mal, el mal absoluto. En su particular teología el infierno era un entramado o una cadena de casualidades. Explicaba los asesinatos en serie como una “explosión del azar”. Explicaba las muertes de los inocentes (todo aquello que nuestra mente se negaba a aceptar) como el lenguaje de ese azar liberado. La casa del diablo, decía, era la Ventura, la Suerte. (110)

El factor del azar como determinante en su visión del mal absoluto aquí aparece de forma clara y cuestiona una percepción esencialista de este en la que se lo vincule con una tipología o una serie de rasgos presentes en las personas. El mal absoluto en Bolaño es algo inevitable al estar relacionado con el azar y las capacidades de los seres humanos, y va a estar siempre presente entre las personas. Esto nos explica también la elección del apellido Wieder por parte de Bolaño para su personaje; si él es la representación del mal absoluto, su apellido nos da a entender este retorno interminable. Al respecto afirma el personaje Bibiano O’Ryan:

«*Wieder* [...] 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).

La literatura y su relación con esta particular visión del mal absoluto en Bolaño es el tema central de *Estrella distante*, pero este vínculo entra en tensión, como se ha visto, por medio del juego del doble con el narrador Arturo B. Si en un inicio las diferencias entre ambos aparecían al lector como notables, hacia el final las acciones llevan a que los dos se equiparen en su capacidad de ejercer el mal y que las disimilitudes se disuelvan.

La pregunta que se desprende entonces de la novela es: ¿cuán corrosiva puede ser la literatura para los escritores? Mediante sus acciones, Arturo B representa la caída en la literatura, el asomarse al abismo de esta y el mal como una realidad que no es posible ignorar. No logra llegar a los extremos de transgresión o generar una propuesta artística al nivel de *Wieder*, pero sí es afectado de forma reiterada por la literatura hasta llegar a la complicidad y a la cercanía con el crimen. Su propio lugar como escritor abre de manera sutil la puerta de ingreso a prácticas consideradas por la moralidad social como malvadas y bajo las cuales B juzga a *Wieder*; pero al final este último solo está aceptando de forma abierta todas las posibilidades que le brinda la literatura en su miseria. Ambos son horrendos hermanos siameses, como expone Bolaño en la novela. La solución, si acaso existe una, es que la literatura contamina, a veces de forma radical, como en el caso de *Wieder*, acercándolo al mal absoluto, y en otras ocasiones, la mayoría en realidad, de maneras sutiles que en el fondo aceleran el camino del escritor a la ruina.



# CONCLUSIONES

---

La presente investigación ha tenido por objetivo encontrar cómo se originan y se expresan las representaciones del mal en los escritores que componen el universo literario de Roberto Bolaño. Por medio del análisis de sus intervenciones críticas en la no ficción y el lugar que ocupan los escritores dentro de sus obras *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, se ha llegado a la conclusión de que en el corpus de este trabajo el elemento fundamental que guía las representaciones es la relación de Bolaño con la literatura como espacio social, que es construido como un lugar que lleva, en la mayoría de los casos, al desmoronamiento y al fracaso de los escritores. La literatura como escenario del mal sirve para cuestionar una ubicación fija del mismo en otros lugares, como podría ser el universo nazi o el período de las dictaduras, y permite que se presente con diversos matices en los escritores representados.

Este movimiento de relativización tiene un objetivo concreto dentro de las representaciones del mal en Bolaño; consiste en generar una reflexión sobre la capacidad del mal social de transmutarse y presentarse allí donde los ojos de la sociedad no lo creen posible. Es decir, existe una voluntad de develamiento de los mecanismos móviles y azarosos del mal en la sociedad. La literatura como espacio social investido por un halo de dignidad y respetabilidad es el lugar que Bolaño intenta atacar por todos los frentes, como si se tratara de un combate o de una guerra. Sus recursos para hacerlo en sus intervenciones críticas son la ironía,

la burla, la crítica agresiva a los escritores o el reordenamiento en la escala valorativa del canon literario. Y dentro de las novelas estudiadas, se presenta bajo la forma de registros narrativos que buscan relativizar la importancia del mal en lugares donde suele ubicárselo socialmente para hacer que reaparezca en relación con los escritores dentro de sus trayectorias, donde son consumidos por el mundo literario.

La literatura como un espacio del mal en Bolaño se desarrolla por medio de dos variables. La primera tiene que ver con su idea del mal social, que es azaroso, inevitable y constante durante la historia; va a aparecer dentro de la literatura de la misma forma que surge en los gobiernos totalitarios, las iglesias, los centros académicos o las reuniones de sociedad. Un mal imprevisible que cuando emerge hace de la literatura un medio para transgredir las normas instituidas, no solo desde ella y su ejercicio como un acto elevado y alejado de la realidad, sino inscribiendo al mal en la realidad por medio de la literatura. Es el caso de Wieder en *Estrella distante*.

La segunda variable está relacionada con el mal dentro de la moralidad literaria, es decir, los juicios estrictamente literarios donde Bolaño construye el mal como una posibilidad constante dentro de este ámbito. Aquí se encuentran las representaciones de los escritores en sus intervenciones críticas, donde aparecen como seres deseosos de alcanzar el reconocimiento, el éxito o la respetabilidad antes que la excelencia de sus obras, lo que los convierte, desde su opinión, en escritores malos y mediocres. Estos son el material que da forma a *La literatura nazi en América*, que es un intento continuo de construir y reconstruir el fracaso literario en el que la literatura es representada como un espacio salvaje, en donde no existen seguridad ni garantías y los escritores se pueden enfrentar o ser partícipes del mal en cualquier momento.

Como puede observarse, la representación del mal en Bolaño tiene interés en unir las diversas formas en las que se presenta, se oculta y se transforma, con las realidades del ejercicio literario. Bolaño, al cuestionar la significación social del mal y la literatura como lugares extremos y alejados, procede mediante su obra a volverlos próximos observando las coyunturas que articulan su funcionamiento; incluso los pone el uno al lado del otro, sugiriendo así que el escritor no puede esconder su mirada ante el mal, que vivir junto a él es parte indisoluble de su oficio.

Los resultados de esta investigación proponen que Bolaño establece una relación directa del mal con los espacios y posibilidades de la literatura como oficio, de ahí que se considere aquí que no trabajaría, al menos en cuanto a sus representaciones de escritores, sobre personajes sino sobre la literatura en sí misma, lo que hace que el mal no sea localizable de forma encarnizada en los autores. Incluso Wieder, el personaje de *Estrella distante*, en quien Bolaño intenta recrear el mal absoluto, escapa a esta tipificación confundiendo con su doble en medio de la literatura. Antes que vincular directamente a los personajes de escritores con una idea del mal, se ha preferido mirar cómo estos son determinados por la literatura como espacio social. Para ello, ha sido necesario el estudio de su idea de la literatura y su construcción social como autor, para dar así con el eslabón que permita unir el mal con los escritores, descubriendo que es la literatura y su concepción en relación con el mal el eje que da forma a las representaciones en las obras estudiadas.

Para llegar a estos hallazgos ha sido de vital importancia la inclusión de miradas ajenas a las de la literatura que han entrado en comunicación con ella en la composición de herramientas interdisciplinarias que permitan el análisis del objeto de estudio. En este sentido, la ética, la filosofía política, la psicología social y la sociología han permitido desarrollar métodos de análisis para comprender las variantes sociales del mal y las representaciones de los escritores dentro del universo literario de Roberto Bolaño. La construcción de las categorías de *ética literaria*, *moralidad literaria* y *moralidad social* se presentan como uno de los aportes de esta investigación dentro del campo de los estudios literarios para guiar futuros trabajos sobre las representaciones del mal en los escritores.

En esta construcción, la lectura de Deleuze sobre Spinoza ha servido para comprender la formación de una ética que supere las nociones de *Bien* y *Mal*, para sustituirlas por las categorías de *bueno* o *malo*, según sea la relación que tengan las acciones en los individuos. Esta idea se ha trasladado hacia la literatura, donde una ética literaria se forma en relación con las condiciones que se den para beneficiar o perjudicar a los escritores en su labor. Además, desde una visión general, la lectura de Deleuze ha permitido comprender el funcionamiento de la moralidad como una serie de sanciones que tienen su origen y su valía dentro de condiciones históricas y culturales específicas, que varían y generan discursos y prácticas acerca de lo que está bien y lo que está mal en un

lugar y momento determinados. Teniendo esto presente, han aparecido las categorías de *moralidad social* y *moralidad literaria*, que funcionan como sistemas que se valen de la significación normativa de las condiciones y acontecimientos históricos para condicionar el juicio moral, en el primer caso, y literario, en el segundo.

Mientras que la moralidad social permite revelar cómo la normatividad moral de la sociedad en un momento determinado se construye influenciando las acciones de los individuos a partir de una construcción dicotómica entre el bien y el mal, la moralidad literaria es un desarrollo sobre la teoría del campo literario de Pierre Bourdieu, donde el campo, desde su autonomía y las disputas internas entre los agentes, genera una serie de reglas para determinar la valoración de los escritores y sus obras. Esta clase de normatividad específica constituye un juicio de valor en la literatura, por lo cual es un tipo particular de moral que funciona dentro de la literatura y su espacio.

Las conclusiones de esta investigación se han sustentado en la reflexión sobre estas tres categorías sin las que hubiera sido imposible realizar un análisis que genere una nueva visión sobre Bolaño y su obra. En especial, la diferencia entre dos niveles morales definidos es determinante para comprender que un juicio sobre el mal es ante todo moral y este puede actuar de formas específicas dependiendo de los espacios sociales donde se desarrolle. Esta relativización y desacralización del mal nos permite ver que este, en calidad de constructo social, puede movilizarse en diferentes espacios y también, de forma más interesante en este trabajo, nos deja entender que ambos niveles morales entran en conflicto o comunicación por medio de los escritores y sus obras.

Bolaño, por ejemplo, se vale de las imágenes del fascismo y las dictaduras, que se encuentran dentro del espacio asignado al mal dentro de la moralidad social para, por medio de una inversión simbólica de connotaciones, trasladar y revelar el mal en la literatura relativizando ambos espacios y minando las significaciones de respetabilidad y prestigio asociadas a ella. Esta estrategia no podría leerse en toda su complejidad sin entender que al mismo tiempo que Bolaño trabaja sobre la moralidad social y los juicios normativos de la sociedad, lo está haciendo también sobre los juicios de la moralidad literaria al construir representaciones de escritores que son consumidos por su relación con la literatura en su búsqueda de reconocimiento. Todo este juego que Bolaño plantea

desde su concepción ética de la literatura como un territorio de riesgo y peligro, en el que incluso los mejores escritores pierden en su lucha contra el tiempo, da sentido a las representaciones de los escritores y el mal dentro del corpus analizado; de ahí que aparezca en varios niveles y que sea la justificación de incluirlos como un eje del análisis en esta investigación.

Además de la experiencia de trabajar y construir categorías interdisciplinarias de análisis literario y de proponer nuevas formas de leer a Bolaño y su obra, esta investigación también ha sido un ejercicio personal para mirar de otra manera a la literatura. Como investigador, este trabajo me ha servido para plantear nuevas formas de análisis sobre la representación de los escritores, entendiendo que estas provienen de una idea de la literatura que se produce dentro de la sociedad y que responde a las condiciones del medio y del escritor. Este interés de entender a Bolaño a partir de su relación personal con la literatura no ha significado mirar cómo su vida se refleja en sus obras y analizarlas desde ese punto —esto caería dentro de un criterio decimonónico de interpretación—, sino que intenta revalorizar los lineamientos críticos de los escritores sobre su lugar y el lugar de la literatura como un elemento tan válido como el de la academia y la crítica profesional, para realizar una interpretación del mundo literario, los personajes y las obras que lo componen.

En esta investigación, además he descubierto que en Bolaño, como en varios escritores, la literatura es inseparable de la vida, pero no concibiéndola como un conjunto de experiencias y anécdotas que se organizan para darle un sentido al pasado, sino como un grupo de disposiciones que marcan un camino y una forma particular de relacionarse con el mundo, que en Bolaño se da por medio de la literatura. De ahí que muchas veces sus ensayos se camuflen bajo la apariencia de cuentos y en ellos aparezcan elementos de ficción. Confundir las barreras entre el escritor, el personaje y el crítico es una de las formas que Bolaño tiene para decirnos que allí donde las teorías y los conceptos buscan categorizar, organizar y separar la literatura, esta responderá confundiendo y desplazándose, siempre un paso más allá de revelar su secreto y de agotarse en una lectura.

No hay interpretaciones definitivas y la realizada en esta investigación no tiene tal objetivo. Antes que un teórico o que un crítico, me

considero un lector y comprendo que la virtud de una obra nace de esta movilidad de sentido, de la capacidad de comunicar algo nuevo cada vez. Mientras que las categorías y los constructos teóricos se vuelven obsoletos con el tiempo, las obras siguen su camino, encontrándose con nuevos lectores, siendo sus cómplices, generando una comunicación secreta con ellos. Borges supo expresar con claridad esta situación cuando afirmó que ante una obra lo principal es el placer que nos produce como lectores, la felicidad, el hedonismo de las letras. De otro modo, se cae en «la tristeza de las bibliografías», las lecturas universitarias que se sostienen en citas, teorías y listas de críticos; donde se debe encontrar un placer este se convierte en una desdicha. Esta investigación es ante todo una invitación para que el lector que llega a estas líneas vuelva sobre los libros, no como una obligación sino con el placer de quien se va descubriendo a sí mismo en la lectura.

## REFERENCIAS

- Adorno, Theodor. 1962. *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Alexander, Jeffrey. 2003. *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. Oxford: Oxford University Press.
- Arendt, Hannah. 1998. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alfaguara. Edición electrónica.
- . 2013. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen. Edición electrónica.
- Bataille, Georges. 2000. *La literatura y el mal*. Toronto: El Aleph. Edición electrónica.
- Baron, Robert, y Donn Byrne. 2005. *Psicología social*. Madrid: Pearson Educación.
- Bolaño, Roberto. 1996. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- . 1999a. Entrevistado por Rubén Wisotzki. *Tertulia in vitro*. *Invitado: Roberto Bolaño*. Comala.com, 26 de julio. <<http://antimanualdeuso.tumblr.com/post/116585087839/tertulias-in-vitro-con-roberto-bola%C3%B1o>>.
- . 1999b. Entrevistado por Carlos Rubio. «Una literatura autobiográfica». *Diario Reforma* (México), 11 de julio.
- . 1999c. Entrevistado por Fernando Villagrán. *Off the record*. Universidad Católica de Valparaíso Televisión (Valparaíso), diciembre.
- . 1999d. Entrevistado por Cristian Warnken. *La belleza de pensar*. Canal 13 Cable (Santiago de Chile), diciembre.
- . 2000a. Entrevistado por Andrés Gómez. «Roberto Bolaño: Le debo a Parra toda mi obra literaria». *Diario La Tercera* (Santiago de Chile), abril.
- . 2000b. Entrevistado por Melanie Jösch. «Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela». *Primera línea*, diciembre.
- . 2001a. Entrevistado por Patricio Pron. «La literatura es un oficio peligroso». *Diario El País* (Montevideo), 23 de febrero.
- . 2001b. Entrevistado por Adela Kohan. «Sobre el juego y el olvido». *Diario La Nación* (Buenos Aires), 25 de abril.
- . 2001c. Entrevistado por Luis García. «Entrevista con Roberto Bolaño». *Revista digital Crítica.cl*, 13 de abril.
- . 2001d. Entrevistado por Sebastián Noejovich. «En literatura es casi imposible mantenerse a salvo». *Lea 13* (Buenos Aires), 13 de mayo.
- . 2001e. Entrevistado por Álvaro Matus. «Dejo que me plagien con total tranquilidad». *Qué Pasa* (Santiago de Chile), 22 de septiembre.

- .2001f. Entrevistado por Demian Orosz. «Siempre quise ser un escritor político». Diario *La Voz Interior* (Córdoba), 26 de diciembre.
- .2002. Entrevistado por Gonzalo Aguilar. «El territorio del riesgo». Diario *El Clarín* (Buenos Aires), mayo.
- .2003a. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- .2003b. Entrevistado por Alfonso Carvajal. «Que cada uno lea lo que quiera y pueda». Diario *El Tiempo* (Bogotá), 3 de enero.
- .2003c. Entrevistado por Daniel Swinburn. «Catorce preguntas a Roberto Bolaño». Diario *El Mercurio* (Santiago de Chile), 2 de marzo.
- .2004a. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- .2004b. «Los mitos de Cthulhu». En *Palabra de América*, 22-37. Barcelona: Seix Barral.
- .2006a. «Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño». En *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, editado por Celina Manzoni, 105-14. Buenos Aires: Corregidor.
- .2006b. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- .2007. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- .2010. Entrevistado por René Gajardo Godoy. «Roberto Bolaño: inédito y final». Diario *La Tercera* (Santiago de Chile), 3 de abril de 1998.
- .2012. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto, y Rodrigo Fresán. 2002. «Dos hombres en el castillo: Una conversación electrónica sobre Philip K. Dick». *Letras Libres*, 9: 38-40.
- Bourdieu, Pierre. 1989-1990. «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método». *Criterios*, 25-28: 20-42.
- .1995. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Braithwaite, Andrés, ed. 2013. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Candia, Alexis. 2010. «Todos los males el mal. “La estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño». *Revista chilena de literatura*, 76: 43-70. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952010000100003>.
- Camus, Albert. 1959. *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada.
- Chartier, Roger. 2005. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Criado, Martín Enrique. 2008. «El concepto de campo como herramienta metodológica». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 123: 11-33.
- Deleuze, Gilles. 2006. *Spinoza: filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets.
- Dostoievski, Fiodor. 2011. *Los hermanos Karamazov*. Madrid: Alianza.



- Echevarría, Ignacio. 2012. «Presentación». En *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos 1998-2003*, Roberto Bolaño, 7-16. Barcelona: Anagrama.
- Espinosa, Patricia. 2006. «Roberto Bolaño: un territorio por armar». En *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, editado por Celina Manzoni, 125-132. Buenos Aires: Corregidor.
- Esquivel, Laura. 1998. Entrevistada por Angélica Abelleira. «Narrar cobra sentido solo cuando me produce placer». Diario *La Jornada* (México DF), 28 de diciembre.
- Gamboa, Santiago. 2004. «Opiniones de un lector». *Palabra de América*: 75-87. Barcelona: Seix Barral.
- González, Daniuska. 2011. *Roberto Bolaño: Poéticas del mal*. Saarbrücken: Ed. Académica Española.
- Grzesiak, Zofia. 2012. «Los maniqués de Bruno Schulz y Roberto Bolaño: Sobre la red intertextual en *Estrella distante*». *Itinerarios* 16: 108-18.
- Hall, Stuart. 2013. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Enviñon editores / Instituto Pensar.
- Lemus, Rafael. 2013. «La novela como mercancía». *Letras libres*. 173: 72-4.
- Manzoni, Celina. 2006a. «Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal». En *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, editado por Celina Manzoni, 17-32. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2006b. «Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*». En *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, editado por Celina Manzoni, 39-50. Buenos Aires: Corregidor.
- Nietzsche, Friedrich. 2009. *La voluntad de poder*. Madrid: EDAF.
- Ortega, Julio. 1990. «La literatura latinoamericana en la década de los 90». *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1 (32): 167-71.
- Piglia, Ricardo. 2001. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Ricoeur, Paul. 2007. *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rodríguez, Franklin. 2015. *Roberto Bolaño: El investigador desvelado*. Madrid: Verbum.
- Safranski, Rudiger. 2002. *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets.
- Sontag, Susan. 2013. *Sobre la fotografía*. México DF: DeBolsillo.
- Shaw, Donald. 1998. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State University of New York Press.

- Villoro, Juan. 2013. «La batalla futura». En *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, editado por Andrés Braithwaite, 9-20. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Zimbardo, Philip. 2004. «A Situationist Perspective on the Psychology of Evil: Understanding How Good People Are Transformed into Perpetrators». En *The Social Psychology of Good and Evil: Understanding Our Capacity for Kindness and Cruelty*, editado por Arthur Miller, 21-50. Nueva York: Guilford.

## UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR SEDE ECUADOR

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración y el papel de la subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar —creada en 1985 por el Parlamento Andino— es una institución de la Comunidad Andina (CAN) y, como tal, forma parte del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia), Quito (Ecuador), sedes locales en La Paz y Santa Cruz (Bolivia), y oficinas en Bogotá (Colombia) y Lima (Perú).

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. En ese año, la Universidad suscribió un convenio de sede con el Gobierno de Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior de Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, ratificado posteriormente por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad en Ecuador que recibe un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades de docencia, investigación y vinculación con la colectividad de alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros espacios del mundo. Para ello, se organiza en las áreas académicas de Comunicación, Derecho, Educación, Estudios Sociales y Globales, Gestión, Historia, Letras y Estudios Culturales, y Salud, además del Programa Andino de Derechos Humanos, el Programa Académico de Cambio Climático, el Centro Andino de Estudios Internacionales, y las cátedras: Brasil-Comunidad Andina, Estudios Afro-Andinos, Pueblos Indígenas de América Latina, e Integración Germánico Salgado.

## ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

256	Mirian Amagua, <i>La religión en la narconovela Rosario Tijeras</i>
257	Marcelo Quishpe Bolaños, <i>Educación superior, pueblos indígenas e interculturalidad: La Escuela de Educación y Cultura Andina</i>
258	Mariana Jiménez, <i>Una lectura constitucional del derecho a la resistencia colectiva</i>
259	Juan Aguirre Ribadeneira, <i>La contratación pública ecuatoriana en el acuerdo comercial con la Unión Europea</i>
260	Mónica León, <i>El trabajo sexual como actividad laboral en Ecuador</i>
261	Lenin Carrera Oña, <i>Ocularcentrismo: Cuando el sentir supera al ver</i>
262	Rina Artieda, <i>Cantuña: Historia y leyenda, palabra y poder. Versiones de dominación y reivindicación</i>
263	Óscar Banegas, <i>Microfinanzas en Ecuador a la luz de las tendencias globales</i>
264	Stephany Olarte, <i>El anticipo del impuesto a la renta: Señales de un tributo encubierto</i>
265	Robinson Patajalo, <i>El control de constitucionalidad en Ecuador: Defensa de un control mixto</i>
266	Verónica Salgado, <i>Dolores Cacuango en la memoria oral de su pueblo</i>
267	Daniel Dorado, <i>Licencias obligatorias de medicamentos y derecho a la salud en la Comunidad Andina</i>
268	Paola Calderón, <i>Nuevos santos de la farándula: Estrategias discursivas en sus autobiografías</i>
269	Patricio Estévez, <i>Mujeres al desnudo: Las fotografías de Víctor Jácome</i>
270	Andrea Galindo, <i>La construcción deliberativa del presupuesto</i>
271	Xavier Villacreses, <i>Roberto Bolaño y las representaciones del mal</i>



¿Está el ejercicio de la literatura ligado al mal y sus consecuencias en los escritores? Esta pregunta recorre el proyecto literario de Bolaño. La idea del mal y sus representaciones modernas en la sociedad y en la literatura son asimiladas por el escritor en su ética literaria: el verdadero escritor será aquel que escriba en el riesgo sin comprometer su labor con el poder político y el económico, territorios donde el mal adquiere una multiplicidad de rostros que contaminan la literatura. El discurso crítico de Bolaño recoge esta posición y es el corpus inicial de este estudio. En su novela *La literatura nazi en América*, esta idea aparece mediante una serie de retratos de escritores que apuntan al fracaso y la mediocridad del oficio y, en *Estrella distante*, los límites éticos de la literatura se exploran mediante la figura del poeta-asesino, aquel que en la transgresión produce una visión criminal y abyecta de la literatura.

Xavier Villacreses (Ambato, 1989) es sociólogo (2014) por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana (2016) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. En la actualidad es candidato doctoral en el programa de Estudios Hispánicos de la Universidad de British Columbia, donde prepara una investigación sobre ética literaria y discurso crítico en escritores latinoamericanos.



9789978199510