



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Chile

Espinosa H, Patricia

Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño

Estudios Filológicos, núm. 41, septiembre, 2006, pp. 71-79

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173414185006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Estud. filol. n.41 Valdivia sep. 2006

ESTUDIOS FILOLOGICOS 41: 71-79, 2006

Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño

Secret and simulacrum in Roberto Bolaño's *2666*

Patricia Espinosa H.

Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, Santiago, Chile. e-mail:
peh@uc.cl

2666, última novela de Roberto Bolaño, está constituida por cinco partes que pueden ser leídas de manera autónoma, fragmentaria o interconectada -no necesariamente de manera lineal- en términos de conjunto. Cada una de las partes remite a Santa Teresa, ciudad mexicana fronteriza, en la cual suceden continuos asesinatos de mujeres. Pero también cada una de las partes remite al tema del escritor desaparecido, el viaje, el mal y el secreto. La novela propone infinitas pistas que el lector debe seguir en busca de un origen, que resulta ser siempre un falso origen; juega con la tradición metafísica del inasible, del secreto del texto, del aura inalcanzable, con nuestra ansia desesperada de referente.

Palabras clave: Bolaño, viaje, mal, simulacro, asesinatos, referente.

part refers to Santa Teresa, a bordering Mexican city, where assassination of women are committed. Each part also refers to the writer disappearance, the evil and the secret as topics. The novel proposes infinite clues the reader must follow in search of his origin, which are always false in its origin. He plays with the metaphysical tradition of the ungraspable, the secret inside the writing, the unreachable aura, with our desperate anxiety of references.

Key words: Bolaño, journey, evil, simulacrum, assassination, referent

1. Introducción

Si fuese obligada a responder de manera rápida sobre el origen del placer que genera la obra bolañea, estaría muy tentada a decir que ese placer deviene de la multiplicación *ad infinitum* de una especie de super conectividad; es decir, de una conectividad llevada a su límite, extremada hasta el absurdo. Cada punto, cada elemento dentro de su narrativa pareciera tener la potencialidad de explotar a cada instante, haciendo extremadamente incierto cada origen y cada efecto que sólo unos instantes atrás parecían tan convincentes.

La narrativa de Roberto Bolaño (1953-2003) lucha constantemente contra la inmovilidad. Precisamente ahí donde una idea logra tomar el control y hacerse hegemónica, surge la rebelión anarquizante, una pulsión hacia la revolución permanente. De este modo, no podemos sino asumir el carácter parcial y transitorio de nuestras disquisiciones, que viene a ser algo así como el intento de instaurar dictaduras analíticas que serán continuamente rebasadas por la intransigencia revolucionaria de los textos.

Dicho lo anterior podrá ser fácilmente comprensible que plantee el supuesto de que *2666* (Bolaño 2004), la última novela de Roberto Bolaño publicada póstumamente, instaura la obligación de redistribuir el territorio interpretativo respecto a la obra bolañea, suprimiendo cualquier idea de desarrollo lineal o cronológico. *2666*, está conformada por cinco partes: "La parte de los críticos", "La parte de Amalfitano", "La parte de Fate", "La parte de los crímenes" y "La Parte de Archimboldi". Cinco partes, no cinco capítulos, que pueden ser leídas de manera autónoma, fragmentaria, o interconectada -no necesariamente de manera lineal- en términos de conjunto. Cada una de las partes remite a Santa Teresa, ciudad mexicana fronteriza, en la cual suceden continuos asesinatos de mujeres, pero también cada una de las partes remite al tema del escritor desaparecido, al viaje y al mal.

2. Las cinco partes de 2006

Es en *2666* donde Bolaño pone en escena su gran teoría en torno al mal que, según Baudrillard: "no desaparece ya por su final o por su muerte, sino por su proliferación, contaminación, saturación y transparencia... [es] un modo fatal de dispersión" (1991: 12-13). *2666* opera a partir de la lógica de la dispersión, lo que determina que el bien ya no está en la vertical del mal, porque el mal y el bien parecen haberse liberado de su esencia, reproduciéndose al infinito. De tal modo que las cosas, en palabras de Baudrillard: "siguen funcionando cuando su esencia lleva mucho tiempo desaparecida [...] ¿Es posible que todo sistema, todo individuo contenga la pulsión secreta de liberarse de su propia idea, de su propia esencia, para poder proliferar en todos los sentidos, extrapolarse en todas direcciones?" (id. ant.). Así, tanto Archimboldi como la idea de novela que constituye *2666* o los múltiples viajes que realiza cada uno de los personajes (los cinco críticos, Amalfitano, Fate, Archimboldi, Klauss Haas) se constituyen al modo de una red autoproliferante, donde cada elemento es capaz de contaminar al otro y donde el mal se ha liberado generando infinitos cuerpos muertos.

Dentro de esta red aparece la figura de un narrador. ¿Por qué la caída en el narrador en tercera persona siniestramente omnisciente? Porque su presencia se relaciona con el horror y el mal, a saber: el narrador omnisciente decimonónico nos aseguraba que, a pesar de todas las iniquidades y desventuras narradas, podíamos seguir confiando en su presencia como

fetiche de sí mismo, que no nos llevará a ningún buen puerto, que no nos revelará ninguna verdad. Debemos concluir que no es más que el fantasma del narrador omnisciente, fantasma que aún tiene el poder de todo monumento ruinoso, tótem fatídico que corona el altar de los sacrificios.

Los primeros sacrificados serán los críticos académicos. La "Parte de los críticos" de *2666* funciona como metáfora de la cultura europea letrada. Es el pequeño mundo de cinco críticos literarios, pertenecientes a la milenaria Academia europea. Bolaño se da tiempo para mostrarlos en su tremenda vaciedad, en su laboriosa gran costumbre cotidiana y miserable. Cinco críticos obsesionados con un escritor europeo llamado Benno Von Archimboldi, una suerte de Salinger, del que poco o nada se sabe ya que ha vivido oculto toda su vida. Los críticos no vacilan en acumular sus obras, releyéndolas para ganar batallas interpretativas en congresos académicos, pretenden postularlo incluso al Nobel, y persiguen sus huellas hasta cruzar el Atlántico. Cuando los críticos viajan tras Archimboldi a México, el racionalismo europeo comienza a ser asumido de un modo brutalmente irónico. La ironía alevosa de Bolaño nos lleva a sentir vergüenza por aquellos seres oscuros y solitarios, ansiosos por coger algo del mito, de nutrirse y dar un mínimo espesor a sus vidas. Los críticos fracasan en el Nuevo Mundo y sólo les queda volver a sus bastiones universitarios para terminar su paseo por el infierno.

"La parte de Amalfitano", por otro lado, nos presenta a un profesor universitario chileno que vive junto a su hija en Santa Teresa. Amalfitano oye voces que le dan órdenes y realiza además una extraña *performance*. Cuelga en el tendedero de su patio un libro, reproduciendo el juego alguna vez iniciado por Duchamp. El libro que preocupa a Amalfitano es *Testamento geométrico* de Rafael Dieste, dividido en tres partes del cual señala: "eran en realidad tres libros, con su propia unidad, pero funcionalmente correlacionados por el destino del conjunto" (Bolaño 2004: 240). Este enunciado bien podría vincularse al propio *2666*, conformado por cinco partes que en realidad son cinco libros, con su propia unidad, funcionalmente correlacionados por el destino del conjunto. Bolaño pretende una y otra vez plantear el contrapunto entre el racionalismo y otra lógica (la *transrazón*) para denunciar que existe un modo distinto de abordar lo real. Todos los personajes de *2666* se ven en algún momento enfrentados a torcer el curso de sus vidas, siempre hay un hecho que los lleva a entrar en un territorio diferente al habitado en su cotidianidad.

En otras palabras, cada personaje se ve enfrentado a un punto de fuga que lo desterritorializa, que lo hace devenir otro sin que por ello sea posible afirmar que llega a un nuevo territorio. Bolaño, citando el libro de Calvin Tomkin, biógrafo de Duchamp, señala que en 1919 envió por correo a Buenos Aires las instrucciones necesarias para que su hermana Suzanne construyera su propio regalo de casamiento. Así surgió el *Ready-made Malheureux*, que consistía en un libro de geometría colgado en el balcón, el cual Amalfitano pone en el tendedero del patio, expuesto a la lluvia, el sol y el viento, y que al girar, creaba un espacio tridimensional y producía un sonido particular:

Ahora la lluvia, el sol, la noche y sus diversas lunas podrían jugar con la geometría. Y mientras el viento lee, el libro está vivo. Las páginas absorbiendo humedad, sequedad y tiempo modifican esos gráficos y lo que era plano ya no lo es. Y al igual que los otros Ready-made se expanden en las tres dimensiones. De este modo este simple artificio se transforma en una máquina de generar símbolos y especulaciones, aunque algunos solamente ven un libro colgado o un mingitorio. (Duchamp en Tomkins; http://www.udlap.mx/~tesis/lap/tiburcio_s_mj/capitulo2.pdf y Calvin Tomkins, *Duchamp: a biography*. New York: H. Holt, 1996).

Bolaño pretende deconstruir el concepto de obra y de lector, abrir las posibilidades de recepción y de interpretación. Cuando Rosa le pregunta a Amalfitano, su padre: "¿De qué trata el experimento?" (Bolaño 2004: 251) este señala: "No es ningún experimento, en el sentido literal de la palabra...la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real" (Bolaño 2004: 251). La relación de Amalfitano con el libro es la de Bolaño y la literatura. La geometría o la racionalidad,

no pensaba quedarse mucho tiempo en Santa Teresa. Hay que volver ya mismo, se decía, ¿pero adónde? Y luego se decía: `¿qué me impulsó a venir aquí? ¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita?... ¿Porque lo que deseo, en el fondo, es morirme? Y después miraba el libro de Dieste...que colgaba impávido del cordel, sujeto por dos pinzas, y le daban ganas de descolgarlo y limpiar el polvo ocre que se había ido adhiriendo aquí y allá, pero no se atrevía (Bolaño 2004: 252).

Amalfitano alude al viaje continuo y sin retorno que nos lleva a Rimbaud, tantas veces citado entre líneas por Bolaño y excepcionalmente nítido en el segmento final de *Amuleto*. Un viaje que no tiene origen ni destino, solo el tránsito marcado por el posible secreto implícito en el libro colgado en el tendedero especularmente vinculado a la figura de Amalfitano intentando aprender de la vida. Esta tesis ya fue expuesta por Bolaño en el "Manifiesto Infrarrealista" (Bolaño 1977a) al proponer una poesía antiburguesa, una vuelta al arte-vida sin posibilidad alguna de «normalizar» las relaciones entre el artista y la sociedad. Se trataría de derrumbar el muro de la institución, la distancia entre el arte y la vida: "*Cortinas de agua, cemento o lata, separan una maquinaria cultural, a la que lo mismo da servir de conciencia o culo de la clase dominante*" (Bolaño 1977: 6). La lógica dominante se centraría, entonces, en concepciones dogmáticas de arte bello, negándose a cualquier irrupción desestabilizadora. Un orden que irremediablemente parece llevarnos al cagadero o a la revolución (Bolaño 1977: 6).

Bolaño plantea un alejamiento de lo que denomina "lógica y buen sentido" postura en la que puede advertirse cierta vinculación con la propuesta de liberarse de la razón enunciada por los surrealistas y los dadá, pero eliminando cualquier promesa de acceder a la realidad absoluta y profundizando la acción subversiva continua: no hay detención posible, puestos en el camino sólo queda moverse, a pesar de la amenaza de la locura. La acción de Amalfitano es un acto de resistencia en el límite que borronea los bordes del arte y la vida.

Tal vez el segmento aparentemente más convencional de los cinco que constituyen *2666*, sea "La parte de Fate". Quince Williams u Oscar Fate, es un periodista cultural, afroamericano, ideológicamente cercano a los Panteras Negras, quien tras la muerte de su madre debe viajar a Santa Teresa a reportear para su periódico una pelea de box. Es un tipo duro, que parece dejarse llevar por la vida, pero que no deja de inmiscuirse en ella. No mira las cosas desde fuera, se entromete en la oscuridad de Santa Teresa y el mal también lo ronda. El viaje, el crimen, el porno, las *snuff*, Rosa. Fate nos recuerda a *Bartleby* de Melville, pero también a Mersault de *El extranjero*, en su afán por sobrevivir para perderse en la oscuridad, en una pequeñez indómita y desacomodada. Fate parece guardar un secreto, parece guardar sentimientos, emociones, temores; sin embargo toda afectividad es contenida, su actuación en el mundo es extremadamente controlada. Las palabras de su madre fallecida resuenan "Sé un hombre y carga con tu cruz" (Bolaño 2004: 299) y nos llevan a interrogarnos sobre qué es aquello que carga Fate, qué es aquello que lo descompone al extremo de llevarlo innumerables veces durante el relato a vomitar. Su cuerpo reactivamente expone su desacomoado mediante la regurgitación, ambivalizada en términos de realidad:

Al día siguiente se levantó a las dos de la tarde. Lo primero que recordó fue que antes de acostarse se había sentido mal y había vomitado. Miró a los lados de la cama y luego fue al baño pero no encontró ni un solo rastro de vómito. Sin embargo, mientras dormía, se había despertado dos veces, y en ambas ocasiones olió el vómito: un olor a podrido que emanaba de todos los rincones de la habitación (Bolaño 2004: 382-3).

Fate, vive en la materialidad adherida a la falta, a la carencia, así señala: "¿Veo lo *sagrado* en alguna parte? Sólo percibo experiencias prácticas [...] un hueco que hay que llenar, hambre que debo aplacar, gente a la que debo hacer hablar para poder terminar mi artículo y cobrar" (Bolaño 2004: 399). Su territorio vital es el de una conciencia que asume lo práctico, la vida como "un hueco que hay que llenar", desligado de lo que denomina *sagrado* en tanto ausencia o falta. Algo que definitivamente el texto se encarga de ocultar o dejar en el sitio de lo indeterminado.

que aparecía primero una anciana, que el narrador homologa a una "puta agonizante" (Bolaño 2004: 405), y luego una mujer joven y tres tipos "que primero le hablaban al oído y luego la follaran" (Bolaño 2004: 405). En el momento del orgasmo, la mujer mira a la cámara y el narrador señala:

Por un instante toda ella pareció brillar, refulgieron sus sienes, el mentón semioculto por el hombro de uno de los tipos, los dientes adquirieron una blancura sobrenatural. Luego la carne pareció desprenderse de sus huesos y caer al suelo de aquel burdel anónimo o desvanecerse en el aire, dejando un esqueleto mondo y lirondo, sin labios, una calavera que de improviso comenzó a reírse de todo (Bolaño 2004: 405-6).

El autor nos presenta acá no solo una cita del *snuff* o del cine B, sino que fundamentalmente nos enfrenta -mediante la figura de las prostitutas y la violación- a la emergencia de lo sagrado. El orgasmo posibilita la transfiguración de la mujer, la transfiguración de la materialidad de su cuerpo. La eliminación de la epifanía espiritual es sustituida por la epifanía de la carne iluminada. La realidad sobrenatural que sólo dura un instante, da lugar a la muerte, a la presencia del cadáver grotesco, la carcajada a la cual Bajtín aludiendo al carnaval identificó a partir de la ambivalencia. Es la risa que contiene dolor y a la vez alegría. A continuación, el relato se desplaza al exterior, a la urbe, específicamente a las calles del DF, la lluvia, los automóviles, las cortinas metálicas, las personas aprisa y el agua:

Un charco de lluvia. El agua que limpia la carrocería [...] Las ramas de un árbol enfermo que vanamente intentan tenderse hacia la nada [...] El rostro de la puta vieja que ahora sonríe a la cámara, como diciendo ¿lo hice bien?, ¿he estado bien?, ¿no hay quejas?. La misma lluvia pero filmada desde el interior de una habitación. Una mesa de plástico con los rebordes llenos de muescas. Vasos y un frasco de Nescafé. Una sartén con restos de huevos revueltos. Un pasillo. El cuerpo de una mujer semivestida, tirado en el suelo. Una puerta. Una habitación en completo desorden. Dos tipos durmiendo en la misma cama. Un espejo. La cámara se acerca al espejo. Se corta la cinta (Bolaño 2004: 406).

Esta vez la perspectiva se focaliza en el interior y nuevamente en los objetos, descritos de un modo casi *nouveau roman*, y los personajes que nos devuelven a la condición de ficción y realidad. La mujer vieja ha cumplido su tarea, es un personaje de la ficción de Robert Rodríguez, sin embargo la ficción nuevamente se impone con la imagen de la mujer tendida en el piso y los tipos durmiendo. La realidad se cruza con la ficción, la transfiguración ha desaparecido y solamente queda la materialidad cruzada con la ficción. Una materialidad, en todo caso, donde siempre cabe el secreto.

Hacia el final del segmento de *Fate*, el narrador señala: "Fate recordó las palabras de Guadalupe Roncal. Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo" (Bolaño 2004: 239). Los crímenes, o el mal, parecen ser ignorados. El mal circunda la materialidad, convive en ella de manera casi natural. Fate, sin embargo, tiene la seguridad de que en el mal se "esconde el secreto del mundo". Un secreto que no tiene quién lo rastree, un secreto que opera mediante su diseminación y donde el origen o causa y sus efectos se pierden en la indiferencia. Bolaño en *2666* realiza una cartografía del mal, da cuenta o visibiliza sus trazas, desplazamientos. En el mal estaría el secreto del mundo, un secreto que en esta época, que podríamos denominar tardomoderna, ya no tiene quién lo descubra, quién lo devele. "Nos hemos acostumbrado a la muerte" (Bolaño 2004: 337) señala a un joven policía el profesor Kessler, un criminólogo que se dirige a Santa Teresa en una conversación que Fate oye casualmente en un restaurante en medio de la carretera. Y luego Kessler agrega:

En el siglo XIX, a mediados o a finales del siglo XX, dijo el tipo canoso [Kessler], la sociedad acostumbraba a colar la muerte por el filtro de las palabras convenientemente adecuado a nuestro miedo. ¿Qué hace un niño cuando tiene miedo? Cierra los ojos. ¿Qué hace un niño al que van a violar y luego a matar? Cierra los ojos. Y también grita, pero primero cierra los ojos. Las palabras servían

ignoro (Bolaño 2004: 338-9).

Las palabras, de acuerdo a Kessler, servían para filtrar el mal adecuado al miedo. Las palabras en tanto mediación, cuyo contenido era el mal, operaban como un texto orientado a un destinatario atemorizado al que habría que alimentar con dosis de mal calibradas a su temor. Las palabras ocultaban, contenían secretos, sin embargo, a la vez también develaban. Bolaño, nos refuerza en este segmento que la revelación es por tanto imposible, porque el arte de develar se infinitiza en los infinitos ocultamientos que impiden armar la figura de la revelación, del sentido último. Kessler enfrentado a Santa Teresa dice así: "volvió a mirar el paisaje fragmentado o en proceso de fragmentación constante, como un puzzle que se hacía y deshacía a cada segundo" (Bolaño 2004: 752). La verdad, el develamiento del secreto, cualquier origen posible, tal como Santa Teresa, es un territorio fragmentado o en proceso de fragmentación, donde la posibilidad de rearmarse o descomponerse operan al unísono. Revelación y secreto, de tal modo, serán entonces, parte del mismo movimiento.

"La parte de Los crímenes" es, sin duda, uno de los ámbitos más enloquecedores del libro. Hay páginas y páginas donde se describen, de modo casi legista, infinitos crímenes de mujeres, obreras maquiladoras en su mayoría, ocurridos entre 1993 y 1997. Bolaño, haciendo gala de la estética neobarroca, nos satura con la obscenidad de la descripción de cadáveres. Surgen pistas, patrones posibles, móviles, perfiles del o los criminales. Sin embargo, todo parece conducir al grado cero. Es el delirio de la información, la acumulación, la saturación hermanada íntimamente con la imposibilidad de un orden, una finalidad. Los fuegos fatuos de la burocracia y de los sistemas legales, el desprecio radical por las mujeres muertas: los cadáveres se acumulan en la orgía de la información. Los cadáveres ponen a la narración en un borde, el fraseo literario es desplazado por el documento legal o, más bien, la narración se expande hacia el documento, anunciando su propia ruina y fracaso frente a los cuerpos que se acumulan en el basurero Chile, en el basurero América, en el basurero Mundo. Es el horror de los cuerpos, el horror ante el secreto, el horror de la literatura que casi es obligada a ceder.

Finalmente, está "La parte de Archimboldi", segmento donde la reflexión metaliteraria ocupa el lugar central. Bolaño plantea en este apartado que ser escritor deviene de una experiencia trascendental. Habría una existencia previa intensa que en algún momento cristalizaría en escritura. Es lo que sucede a Hans Reiter, un prusiano pueblerino, nacido en la década del 20, hijo de una familia común que se ve obligado a participar en la segunda Guerra Mundial. En medio de una de sus travesías encuentra el manuscrito del escritor judío ucraniano Boris Anskey, que le cambiará la vida. Su conversión literaria coincide con el fin de la guerra y la muerte de su amada. Es el momento en que decide llamarse públicamente Benno von Archimboldi. Publica sus obras, de las cuales jamás conoceremos el contenido, tiene gran éxito y vive en el anonimato. Archimboldi tiene éxito, pero no se vuelve una figura exitosa, tal como el protagonista del relato "Sensini" (Bolaño 1997b) cuyo referente es el escritor argentino Antonio Di Benedetto, exiliado en España, quien enviaba el mismo cuento con diferentes títulos a múltiples concursos, alguna veces hasta ganando el primer lugar. Un fragmento capital dentro de este segmento de *2666*, lo constituye la alegoría del bosque. Archimboldi acude donde un viejo que le venderá su primera máquina de escribir, a quien le relata su teoría. La literatura sería homologable a un bosque, donde los grandes autores tendrían su lugar, pero también lo tendrían los pequeños. De este modo, la literatura no se conformaría solo de obras maestras y obras menores, porque las obras menores en realidad no existen. Una obra menor sería dictada al autor menor por un secreto escritor de obras maestras. En toda obra menor, por tanto, habrían trazas de la obra mayor. En definitiva, según la teoría de Bolaño, habría únicamente obras mayores: en un caso totales y en otro fragmentarias.

Lo anterior, se orienta a negar el carácter de minoriedad de un texto. Todo texto al compartir fragmentos de la denominada obra mayor, se desmarca de su condición de inferioridad. Ahora, la presencia de aquello devenido de la obra mayor en la menor, deviene al modo de un secreto o de una huella que solamente el lector podrá desentrañar o seguir. Con esta teoría Bolaño subvierte la jerarquización obra mayor/obra menor. No obstante, instala un canon: el de las obras mayores. Este canon, del cual no se dan nombres ni características, opera como un territorio secreto ¿pero conformado por qué obras, por qué escritores? El canon en tanto

Un aspecto crucial en *2666*, y obviamente en *Los detectives salvajes*, es el problema del secreto. En *Los detectives...*, el primero de los secretos está centrado en Cesárea Tinajeros, la poeta a quien persiguen García Madero, Belano y Ulises. El secreto siempre ronda en su escritura. Bolaño necesita que sigamos las pistas que el texto nos entrega, infinitizadas, en busca de un origen; sin embargo, este origen, resulta ser siempre un falso origen. El escritor juega con la tradición metafísica del inasible, del secreto del texto, del aura inalcanzable. Juega, por sobre todo, con nuestra ansia desesperada de referente. Cuando Amadeo Salvatierra les dice a Belano y a Lima que lleva más de cuarenta años intentando descifrar el poema de Cesárea, estos le responden: "es una broma, Amadeo, el poema es una broma que encubre algo muy serio....Bueno, pues, les dije, ¿cuál es el misterio? Entonces los muchachos me miraron y dijeron: no hay misterio, Amadeo" (Bolaño 1988: 377). ¿Qué es aquello que oculta su único poema? No hay misterio, dicen Lima y Belano.

3. Conclusiones

Bolaño necesita exponer en cada texto la posibilidad de que hay un secreto, un misterio; nos pone trampas para ello. Sin embargo, aunque una obra escenifique contener un misterio, éste requiere ser neutralizado dentro del texto mismo. Sólo mediante la presencia y la neutralización del misterio se logra subvertir la tradición metafísica del texto. En principio no habría "un misterio", sino muchísimos, lo que significa la fragmentación, la diseminación del secreto en tanto unidad articuladora. El secreto es necesariamente instalado dentro del texto en tanto marca la presencia del autor maestro y la concepción de la obra literaria de corte metafísico.

Pero es un simulacro de secreto, un secreto que ha perdido su esencia y que opera modulado de dos formas: el secreto lúdico, que encanta, que genera entusiasmo, y el secreto que impone fracaso, desencanto. Habría, por tanto, un secreto de corte vitalista (*Los detectives*) y un secreto ominoso (*2666*). En ambos textos el secreto simulacral no requiere ser descubierto; el secreto se mantiene siempre como indeterminación. Porque, para Bolaño, lo indeterminado es la vida y la determinación es la muerte. Todo aquello que se territorializa, que se fija, muere. Como ejemplo de ello, tenemos a Cesárea Tinajeros en *Los detectives*, que fallece poco después de ser encontrada. Hallar es igual a muerte. Todo lo que se encuentra, muere o está muerto. Tal como los cadáveres encontrados en Santa Teresa.

Sólo el viaje/el tránsito, es vida. La única posibilidad de seguir vivo es convertirse en un rastreador cuya búsqueda será eterna; ya que si llega a encontrar aquello rastreado, esto morirá. Por ello sus textos nos obligan a operar detectivescamente: buscar sin encontrar es el juego que la narración prefigura. Ya no hay, como en los relatos de Borges, un orden secreto escondido en palabras mágicas como Aleph o Jahwé, o la búsqueda de la inmortalidad y de la mortalidad o el recorrido por el laberinto. Ahora el laberinto definitivamente no tiene centro ni forma y la palabra mágica carece de sentido.

Ya no más buscar para encontrar el sentido, porque encontrar no tiene sentido. Solamente puede tener sentido la travesía, el escape permanente. Por esto el detective concita la búsqueda y la huida. Ambos rasgos se relacionan con el vitalismo. Belano, Lima, Amalfitano, Archimboldi son los grandes huidores que su narrativa nos propone. Escapan, pero también buscan incesantemente, lo cual vuelve indeterminado el de qué se huye o qué es aquello que se busca. Sin huida no hay búsqueda y sin búsqueda no hay huida: los grandes puntos de fuga de sus textos. Bolaño, en conclusión, expone su propia huida de la novela metafísica: para ello debe lidiar con la tradición, escenificarla mediante el secreto, el anzuelo que nos llevará a suponer que la escritura no es más que un ropaje de una referencialidad que se nos oculta incesantemente.

La escritura de Bolaño, tanto narrativa como poética, se convierte en precursora de la narrativa chilena de los últimos treinta años y, por qué no decirlo, de la narrativa latinoamericana *post boom*. Su obra excede cualquier categorización generacional; de tal modo, creo que su irrupción en Latinoamérica se ha instalado como un umbral de época, una suerte de pórtico a partir del cuál ya nada será igual. Bolaño es un "escrivíviente", un ser que, al igual que el lector, se resiste a la tradición, a la narrativa clásica, a la condición de referente, de corte metafísico.

donde recupera al poeta de cuño rimbaudiano: "Rimbaud vuelve a casa ", señala en algunos de los segmentos del Manifiesto infrarrealista, casi como una plegaria y "Rimbaud vuelve a casa press" fue el nombre de la editorial creada junto al poeta Bruno Montané para publicar la revista Berthe Trépat en España, 1983. De este modo va generando estructuras textuales que se van devorando a sí mismas, rompiendo cualquier posible separación entre lector y destinatario en una suerte de proclama *revival beatnik*, donde termina señalando: "Déjenlo todo nuevamente/láncense a los caminos".

Obras citadas

Baudrillard, Jean. 1991. *La estética del mal*. Barcelona: Anagrama.

Bolaño, Roberto. 1977a. "Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista". *Revista Correspondencia INFRA N° 1*. México DF: Impresora técnica moderna.

—. 1998. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

—. 1997b. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.

—. 2004. *2666*. Barcelona: Anagrama.