ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

Ortega y Bolaño: arte nuevo, arte joven, arte salvaje

Alexis Candia-Cáceres
ORCID: 0000-0001-7674-4768

Resumen

En el artículo se realiza un análisis comparativo entre la conceptualización estética propuesta por José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925) y el proyecto escritural de Roberto Bolaño. Se focaliza el interés en estudiar la presencia de tres nociones orteguianas en la literatura de Bolaño: Deshumanización del arte, iconoclasia y falta de trascendencia. Utilizando una serie de recursos provenientes de la filosofía y de la teoría literaria, se demuestra la influencia de la estética orteguiana en la conformación de la literatura del autor de *2666*.

Palabras clave

Ortega y Gasset, Bolaño, literatura comparada, infrarrealismo, deshumanización del arte, siglos XX y XXI

Abstract

In this study, we present a comparative analysis between the aesthetic conceptualization proposed by José Ortega y Gasset in *La deshumanización del arte* (1925) and Roberto Bolaño's scriptural project. The focus is on studying the presence of three Orteguian notions in Bolaño's literature: Dehumanization of Art, Iconoclasty and Lack of Transcendence. Using a series of resources from philosophy and literary theory, we demonstrated the influence of Orteguian aesthetics on the formation of the literature of the author of *2666*.

Keywords

Ortega y Gasset, Bolaño, Comparative literature, Infrarrealism, Dehumanization of Art, 20th and 21th Centuries

José Ortega y Gasset y Roberto Bolaño parecen relacionarse a partir del contacto que se establece entre una curva y una tangente, esto es, que solo existe un roce entre ambas propuestas estéticas. Bolaño, tan proclive a proclamar sus afinidades y reticencias literarias, solo hace una alusión al filósofo español en su ensayo "Literatura + Enfermedad = Enfermedad". Allí, reflexiona sobre los límites y el sentido de la enfermedad, confiriéndole a Ortega un rol específico en su imaginería del dolor:

> A tal grado que a veces pienso (en los límites de mi desesperación) que en las salas de espera de los ambulatorios se encuentra el paraíso de Ortega y Gasset, o el infierno, depende de los ojos y sobre todo de la sensibilidad de quien mire y escuche. Un paraíso en donde Ortega y Gasset, duplicado miles de veces, vive nuestras vidas y sus circunstancias[1].

[1] Roberto BOLAÑO, *El gaucho insufrible*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, p. 136.

Cómo citar este artículo:
Candia-Cáceres, A. (2021). Ortega y Bolaño: arte nuevo, arte joven, arte salvaje. *Revista de Estudios Orteguianos*, (43), 155-178.
https://doi.org/10.63487/reo.122

Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial - Sin obra derivada. Licencia internacional CC BY-NC-ND 4.0

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

La aproximación de Bolaño constituye un callejón sin salida. No parece posible profundizar en la analogía bolañana sin derivar la discusión hacia aspectos poco o nada fructíferos para establecer un análisis comparativo entre las perspectivas estético-literarias de ambos autores. Sin embargo, sí parece posible explorar otra vía, esto es, que Bolaño y Ortega actúan como conjuntos separados que, si bien no se solapan, están en cierta forma relacionados. Ambos se vinculan porque Ortega acuña un concepto fundamental para el desarrollo de la apuesta literaria del escritor chileno: el Infrarrealismo. En *La deshumanización del arte* (1925) Ortega sostiene que uno de los instrumentos que posee este fenómeno es la transformación de la perspectiva habitual del arte:

> Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida. Este es el nexo latente que une las maneras de arte nuevo en apariencia más distantes. Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. A la ascensión poética puede sustituirse una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural[2].

Ahora bien, no existen antecedentes que permitan establecer que Roberto Bolaño y Mario Santiago, fundadores del Infrarrealismo en la década de 1970 en México, tuvieran conocimiento del concepto acuñado por Ortega. Es más, los infras mexicanos, tal como explica Bolaño, llegan al infrarrealismo por otra vía:

> El infrarrealismo es un movimiento que Roberto Matta crea cuando Breton lo expulsa del surrealismo y que dura tres años. En ese movimiento había solo una persona, que era Matta. Años después, el infrarrealismo resurgiría en México con un grupo de poetas mexicanos y dos chilenos. Fue una especie de dadaísmo (…) Y cuando Mario Santiago y yo nos marchamos a Europa, el movimiento se acabó. (…) En realidad, porque el infrarrealismo era la locura de Mario y mi propia locura[3].

El vínculo que Bolaño traza entre el infrarrealismo de la década de 1970 y la propuesta estética de Roberto Matta puede ser, a su vez, complementada por el análisis que efectúa Jaime Moreno Villarreal en "Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo". En ese ensayo, Moreno Villarreal establece que es posible que el movimiento liderado por Bolaño y Santiago conociera *Développements sur l'infra-réalisme de Matta*, libro que recoge diversas notas bre-

---

[2] José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Austral, 2016, p. 82.

[3] María Teresa Cárdenas y Erwin Díaz, "Bolaño y sus circunstancias", *El Mercurio, Revista de Letras*, 25 (2003), p. 8.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

ves escritas por Matta, las que son, a su vez, comentadas por el surrealista Jean Schuster. La cadena de influencias se puede extender al considerar la relación que existió, probablemente, entre Matta y Ortega. De hecho, ante la posibilidad de que Matta conociera el capítulo "Supra e infrarrealismo" de *La deshumanización del arte*, Moreno Villarreal sostiene que: "Es casi seguro, pues hasta los años cincuenta del siglo XX este ensayo era, entre los pintores de lengua española a ambos lados del Atlántico, fuente primordial sobre el vanguardismo posterior a la Primera Guerra Mundial"[4].

Esta hipótesis se puede respaldar, además, al considerar la influencia que ejerce el pensamiento de Ortega en los escritores de la vanguardia. Mientras, Francisco José Martin sostiene que *La deshumanización del arte* fue leído por la juventud artística e intelectual de aquellos años como un manifiesto en favor del "arte nuevo"[5]; Domingo Hernández Sánchez revela la relación simbiótica que se establece entre el filósofo y los escritores: "Ortega necesitaba al grupo para completar un proyecto, más social y político que estético, mientras que los prosistas requerían de cierto amparo para sus propuestas de arte nuevo que Ortega podría institucionalizar, aun a riesgo de ser encorsetados bajo los conceptos orteguianos, principalmente el de «deshumanización»"[6]. Azucena López Cobo profundiza la conexión trazada por Hernández Sánchez. Para López Cobo, si bien el ascendiente de Ortega traza límites estéticos en la producción nacional, es relevante porque:

> Ortega supo articular en ensayos teóricos los instrumentos, métodos y procedimientos que los escritores vanguardistas empezaban a esbozar y para cuya expresión carecían del soporte sólido con el poder y el prestigio que adquirirá la *Revista de Occidente*. En resumen, *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* recomponen una realidad novelística diseminada, de manera sistemática y coherente entre sí, pero al fin y al cabo, ya existente en la vida cultural española[7].

Bajo esta perspectiva de análisis, es importante considerar que el infrarrealismo mexicano está influenciado, tal como establezco en *El "paraíso infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño*, por los movimientos de vanguardia de la década

---

[4] Jaime MORENO VILLAREAL, "Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo", *Letras libres*, (2003) [Online]. https://www.letraslibres.com/mexico/del-surrealismo-al-infrarrealismo-un-atajo.

[5] Francisco José MARTÍN, "La cuenta pendiente de la «deshumanización»", *Revista de Occidente*, 324 (2008), p. 146.

[6] Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "Secretos del arte nuevo", *Revista de Estudios Orteguianos*, 37 (2018), p. 226.

[7] Azucena LÓPEZ COBO, "La narrativa del arte nuevo: Ortega y los límites de una influencia", *Revista de Estudios Orteguianos*, 7 (2003), p. 194.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

de 1920 y, especialmente, por los estridentistas, quienes se convierten en mentores de los vanguardistas tardíos. En *La deshumanización del arte*, Ortega, de manera convergente, reflexiona sobre el desarrollo del arte nuevo que se está desplegando en las vanguardias europeas y que, consecuentemente, es replicado y/o reformulado por los movimientos latinoamericanos de la primera parte del siglo XX.

Bajo esta perspectiva, es factible trazar una zona común entre Ortega y Bolaño. Más aun cuando no existen estudios críticos que den cuenta de las relaciones que es posible establecer entre la visión estética del filósofo español y la propuesta literaria del escritor chileno. Para esto, el objetivo de este artículo apunta a establecer un diálogo entre la literatura de Bolaño y el nuevo estilo propuesto en *La deshumanización del arte*:

Si se analiza el nuevo estilo, se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1. a la desumanización del arte; 2. a evitar las formas vivas; 3. a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4. a considerar el arte como juego, y nada más; 5. a una esencial ironía; 6. a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7. el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna[8].

La conformación de este nuevo estilo deviene, en la perspectiva de Ortega, en la conformación del arte nuevo/arte joven. A ello el filósofo español suma la iconoclasia, entendida como la ruptura con la tradición anterior, rasgo que complementa su concepción estética. Roberto Bolaño parece elaborar, en este sentido, una construcción literaria que coincide con las nociones orteguianas para devenir en un arte salvaje que, en definitiva, representa el sello del autor de *Los detectives salvajes*. Ahora bien, este estudio se focalizará en trazar puntos de conexión entre Ortega y Bolaño, en especial, en torno a las nociones de deshumanización del arte, iconoclasia y falta de trascendencia. Si bien las otras conceptualizaciones orteguianas están presentes en la literatura de Roberto Bolaño, no se abordarán en este estudio debido a que han sido tratadas por otros especialistas[9] o a que no tienen tanta fuerza en la escritura del autor de *Los detectives salvajes*.

---

[8] José Ortega y Gasset, ob. cit., p. 62.

[9] La consideración del arte como juego es asimilada, también, por la escritura de Roberto Bolaño. Este punto lo trato, largamente, en "Entrada en juego: el placer del paréntesis y la poesía de lanzas rotas en la narrativa de Roberto Bolaño". Algo similar sucede con la presencia del humor y la ironía en sus textos. Mientras que el humor es abordado por Cecilia García-Huidobro Mac Auliffe en "Humor: goles y autogoles de Roberto Bolaño" donde propone que Bolaño: "dispara a los poderes fácticos y sus vicios (…) El humor entonces utilizado como camuflaje y un arma de batalla" (p. 227); en ¡Chistes par(r)a reordenar el canon! Roberto Bolaño, Nicanor Parra y la poesía chilena" Bejamin Loy establece que Bolaño, influenciado por el antipoeta, "convierte a la ironía en un saber para sobrevivir" (p. 76).

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

Zoom inhumano

Roberto Bolaño contó en diversas entrevistas que realizó un largo y agobiante viaje terrestre y marítimo desde México DF hasta Santiago de Chile en 1973. El autor de *Los detectives salvajes* se habría desplazado con el objetivo de colaborar con el gobierno de Salvador Allende. Asimismo, confesó que tras el golpe de estado participó en una feble y absurda resistencia, que estuvo preso ocho días en un gimnasio, que pasó hambre, frío y que no fue torturado. Finalmente, fue liberado por unos detectives que habían sido sus compañeros de colegio[10]. "Preliminar. Autorretrato" y "Exilios", crónicas reunidas en *Entre paréntesis* cuentan ese episodio. De hecho, en ese último texto Bolaño anota lo siguiente:

> Volví a Chile a los veinte años, a hacer la Revolución, con tan mala fortuna que a los pocos días de llegar a Santiago ocurrió el golpe de Estado y los militares se hicieron con el poder. Mi viaje fue largo y algunas veces he pensado que si me hubiera demorado más en Honduras, por ejemplo, (…) el golpe de Estado me habría pillado antes de arribar a Chile y mi destino hubiera sido otro. (…) La experiencia del amor, del humor negro, de la amistad, de la prisión y del peligro de muerte se condensaron en menos de cinco meses interminables, que viví deslumbrado y aprisa[11].

"Compañeros de celda" de *Llamadas telefónicas* y "Carnet de baile" de *Putas asesinas* reiteran narrativamente la experiencia vital de Bolaño en los mismos términos confesados por el escritor chileno. El relato de *Putas asesinas* es interesante, en esta dirección, porque profundiza la manera en que es liberado de prisión: "Me sacaron del atolladero dos detectives, ex compañeros míos en el Liceo de Hombres de Los Ángeles, y mi amigo Fernando Fernández"[12].

La vocación testimonial de Bolaño en relación a esta historia es posible rastrearla solo hasta este punto, es decir, en estas breves descripciones que configuran un evento que, en apariencia, resulta relevante para el autor de *2666*. Lo anterior, responde a que Bolaño rehúye la posibilidad de construir un relato testimonial, es decir, descarta focalizar su ejercicio escritural a través de la me-

[10] En "Nunca más volvió a verlo", prólogo de *Cuentos completos* de Roberto Bolaño (2018), Lina Meruane asegura tener antecedentes en orden a que ese arresto se habría dado antes del Golpe de Estado: "M recupera esa nota en su computadora para constatar que B le había hablado de un arresto ocurrido antes del golpe, no durante, no después, no como se cuenta en "Detectives" (p. 11). Esta aseveración de Meruane es interesante porque evidencia el proceso de autoficcionalización desarrollado por la escritura bolañana.

[11] Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004, p. 53.

[12] Roberto Bolaño, *Putas asesinas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001, p. 212.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

ra denuncia del horror. Esto no implica que su narrativa no cuestione o impugne la violencia ejercida durante la dictadura. *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* dan cuenta, en esta dirección, de un país que, en la mirada de Bolaño, tiene mucho en común con el infierno, especialmente, en las décadas de 1970 y 1980. Sin embargo, Bolaño opta por elevar su apuesta literaria, construyendo novelas y cuentos que convierten en ficción la historia de su viaje y prisión en Chile.

La propuesta bolañana se evidencia, por ejemplo, en "Detectives" de *Llamadas telefónicas*. Allí, se considera otra vez el mismo hecho, esto es, la caída en prisión del escritor chileno, pero, en esta oportunidad, la historia no es referida en primera persona, sino a partir del diálogo que establecen los detectives que lograron liberar a su antiguo compañero de curso, los cuales recuerdan sucesos acaecidos en 1973: "-Teníamos veinte años, compadre, y hacía por lo menos cinco que no veíamos al loco ese. Arturo creo que se llamaba (…) –Si, Arturo, a los quince se fue a México y a los veinte volvió a Chile"[13]. La perspectiva del relato ha cambiado. En primera instancia, porque el protagonista del relato ya no es Roberto Bolaño sino su alter ego literario: Arturo Belano. En segundo lugar, porque junto con narrar los incidentes que involucran a Belano, la conversación de los detectives gira en torno a diversos hechos del pasado. Bolaño emplea el estilo directo a fin de desnudar los miedos, los dolores y las pesadillas de los policías, los que, años después del golpe, evocan los sucesos que marcaron el inicio de sus carreras policiales:

– En Chile ya no quedan hombres, compadre.
– Ahora sí que me dejas helado. Cuidado con el volante. No te me pongas nervioso.
– Creo que fue un conejo, lo debo haber atropellado.
– ¿Cómo que no quedan hombres?
– A todos los hemos matado[14].

A lo anterior, se suma la reflexión en torno al impacto que tiene la violencia y el horror en la reconfiguración de la identidad nacional:

> Y entonces pienso que este país se fue al diablo hace tiempo, que los que estamos aquí nos quedamos para sufrir pesadillas, sólo porque alguien tenía que quedarse y apechugar con los sueños (…) No quedan hombres, sólo quedan durmientes[15].

[13] Roberto BOLAÑO, *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997, p. 124.
[14] *Ibidem*, p. 120.
[15] *Ibidem*, p. 122.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

La operación efectuada por Roberto Bolaño en "Detectives" resulta relevante en la medida que evidencia la determinación de distorsionar su propia historia. Así, es posible apreciar lo que Ortega denomina como la "voluntad de estilo": "estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar"[16]. La "voluntad de estilo" en la narrativa bolañana se aprecia aún más al considerar la metamorfosis que se produce en *Estrella distante*[17]. En la novela de 1996 el narrador ya no es Bolaño sino que Arturo B., quien, al no quedar satisfecho con el resultado final de "Ramírez Hoffman, el infame", opta por un "*contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía*"[18]. Arturo B. no es un chileno exiliado que realiza un largo viaje desde México a Chile. Se trata, más bien, de un estudiante de dieciocho años que estudia en la Facultad de Letras y que tiene una agitada vida cultural en los talleres de poesía de la ciudad de Concepción.

Las diferencias con el relato de Roberto Bolaño se acrecientan, aún más, al considerar el episodio que sucede en la cárcel de Concepción, debido a que Bolaño se alinea con una de las directrices planteadas por Ortega en *La deshumanización del arte* en orden a que: "Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla"[19]. De esta forma, *Estrella distante* profundiza la desrealización del episodio del presidio de 1974. Principalmente, porque a partir del capítulo de la prisión de Arturo B. en el Centro La Peña se narra al "primer acto poético"[20] del poeta, fotógrafo, piloto y asesino en serie Carlos Wieder. Es interesante subrayar, en este sentido, que Wieder usa su avión para escribir poemas en los cielos de Chile, abarcando temáticas que se extienden desde la rescritura del génesis bíblico en latín hasta la construcción de poemas que, tal como planteo, parecen eslóganes nazis:

> 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/ La muerte es resurrección[21].

---

[16] José Ortega y Gasset, ob. cit., p. 73.

[17] *Estrella distante* amplía, intensifica y altera diversos aspectos narrativos contenidos en "Ramírez Hoffman, el infame" de *La literatura nazi en América* siendo esta última novela, tal como define Bolaño, "*no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma*" (11, cursivas del original).

[18] Roberto Bolaño, *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama, p. 11.

[19] José Ortega y Gasset, ob. cit., p. 69.

[20] Roberto Bolaño, *Estrella distante*, ob. cit., p. 34.

[21] *Ibidem*, pp. 89-91.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

A ello, se suma la "poesía visual" que Wieder "hace" y que se muestra a través de una exposición fotográfica. Para eso, Wieder combina su rol de agente de la dictadura responsable del exterminio de opositores del régimen militar y, en especial, de mujeres vinculadas a colectividades artísticas y poéticas con su afinidad por la fotografía: Wieder expone las imágenes de cuerpos agonizantes o de cadáveres, lo que constituye una muestra del "arte de vanguardia" efectuado durante el gobierno de Pinochet:

> Las mujeres parecen maniquíes, en algunos casos maniquíes 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. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima. 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 elegiaco[22].

A partir de lo anterior, es posible comprender como la literatura de Roberto Bolaño, en la línea de lo planteado por Ortega, rechaza la realidad para embarcarse en busca de la evasión: "¡cuánta astucia supone la fuga genial! Ha de ser un Ulises al revés, que se liberta de su Penélope cotidiana y entre escollos navega hacia el brujerío de Circe"[23]. Bolaño arranca de la realidad para deformarla y distorsionarla hasta generar nuevas formas de entender y representar los límites de la condición humana en el siglo XX y XXI. Así, se aleja de su propia historia para construir en *Estrella distante* un relato que combina de manera feroz las artes y el crimen, plasmando, en la perspectiva de Daniuska González, la barbarie:

Se había notado la disruptividad entre la cultura y la barbarie, entre lo humanamente acendrado de la primera y lo instintual de la segunda. Esta paradoja se vacía en la narrativa bolañista: lo inhumano, que trasciende el contexto político en el cual lo situó Steiner, aparece fundido con el gesto ejecutor de los sujetos que detentan la cultura, que ofician su discurso; esos que para Steiner administraban Auschwitz al mismo tiempo que leían a Goethe, pero que, en Bolaño, se solidifican todavía más con el horror: ellos hacen ahora la literatura. No se refiere a que el verdugo posea cierta calificación humanística, se trata de que el verdugo *sea* el humanista[24].

---

[22] *Ibidem*, pp. 97-98.

[23] José Ortega y Gasset, ob. cit., p. 71.

[24] Daniuska González, *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2010, p. 20.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

Ciertamente, González acierta al establecer esta nueva condición del verdugo, condición que, por lo demás, no solo se puede aplicar a Wieder sino que se ramifica hacia otros personajes que deambulan por las novelas, cuentos y poemarios de Roberto Bolaño.

Contra el pasado

"La parte de los crímenes" de *2666* focaliza su interés –al inicio del relato– en un criminal denominado por la prensa como el "Penitente", quien padece un trastorno que lo lleva a trasgredir las iglesias, ya sea orinándolas o destruyendo las imágenes: "Después creyó ver, como iluminado por una vela pero lo mismo daba que estuviera iluminado por un rayo, la figura del Penitente que con el bate de béisbol segaba de un golpe las canillas del arcángel y lo hacía caer del pedestal"[25]. Ciertamente, este relato es pertinente para introducir esta sección debido a que se conecta con un concepto que Ortega desliza sobre el arte nuevo, el que, en su perspectiva, está marcado por la iconoclasia. De hecho, sostiene que en el arte nuevo "actúa evidentemente este extraño sentimiento iconoclasta"[26]. Ahora bien, es necesario aclarar que la iconoclasia tiene su origen etimológico en el griego y significa, literalmente, "ruptura de imágenes". No obstante, este término fue ampliando su significado hacia el quiebre no ya solo de figuras religiosas –como hace el "Penitente"– sino de cualquier dogma o convención ética o estética.

En una nota necrológica publicada en *Roberto Bolaño, una experiencia del abismo* Horacio Castellanos Moya sostiene que Roberto Bolaño "Era el avanzado, como el guía de los zapadores suicidas"[27]. Ciertamente, resulta útil este concepto porque contribuye a explicar la manera en que Bolaño se enfrenta al pasado. En el texto Castellanos Moya incluye una aseveración de Bolaño en orden a que había una sola exigencia para jugar en las grandes ligas de la literatura latinoamericana: "un grado de excelencia"[28] y luego añade: "a menos que entiendas por ligas mayores el rancio club privado y lleno de telarañas presidido por Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes y otros pterodáctilos"[29]. Bolaño maniobra, entonces, como un zapador suicida. ¿Qué es un zapador? Son los combatientes destinados a la construcción y destrucción de estructuras que aceleran o ralentizan los movimientos de los aliados y los enemigos en un esce-

---

[25] Roberto Bolaño, *2666*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004, p. 463.

[26] José Ortega y Gasset, ob. cit., p. 88.

[27] Horacio Castellanos Moya, "El guía de los zapadores suicidas", en F. Moreno, *Roberto Bolaño una literatura infinita*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos Université de Poitiers-CNRS, p. 21.

[28] *Ibidem*, p. 20.

[29] *Idem*.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

nario de guerra. ¿No es eso lo que hizo Bolaño como escritor y crítico? Plantó numerosas bombas que obliteraron caminos y, a su vez, construyó puentes que abrieron rutas para las letras hispanoamericanas[30].

Evidentemente, esto guarda relación con una de las ideas que Ortega desliza en *La deshumanización del arte* en orden a que:

> Dentro del artista se produce siempre un choque o reacción química entre su sensibilidad original y el arte que se ha hecho ya (…) El artista se sentirá afín con el pretérito y se percibirá a sí mismo como naciendo de él, heredándolo y perfeccionándolo –o bien, en una u otra medida, hallará en sí una espontánea, indefinible repugnancia a los artistas tradicionales, vigentes, gobernantes[31].

Bolaño opta, a todas luces, por la segunda alternativa debido a que se sitúa, como el mismo indicó en más de una ocasión, en el terreno de la rajadura:

> El territorio que marca a mi generación es el de la ruptura. Es una generación muy rupturista, es una generación que quiere dejar atrás no sólo el boom sino todo lo que genera el boom, que es una generación de escritores muy comerciales. Es el territorio del parricidio[32].

Aquí subyace no la actitud del "niño terrible" sino la de un creador que asume que el arte necesariamente agota determinadas vertientes estéticas y, en esta dirección, comulga, otra vez, con las conceptualizaciones de Ortega en cuanto a que en el arte y, específicamente, en la literatura, no es factible la repetición permanente:

> Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico, pero llega un día en que la magnífica cantera se agota. Esto ha pasado, por ejemplo, con la novela y el teatro romántico-naturalista. Es un error ingenuo creer que la esterilidad actual de ambos géneros se debe a la ausencia de talentos personales. Lo que acontece es que se han agotado las combinaciones posibles dentro de ellos[33].

---

[30] Las numerosas conexiones intertextuales de la literatura bolañana son abordados en: Alexis CANDIA-CÁCERES. "¿Cómo construir un puente? Tejidos transparentes y líneas de fuga en la literatura de Roberto Bolaño", *Anales de Literatura Chilena*, 21 (2014), pp. 179-198.

[31] José ORTEGA Y GASSET, ob. cit., p. 89.

[32] Andrés BRAITHWAITE (ed.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, pp. 98-99.

[33] José ORTEGA Y GASSET, ob. cit., p. 61.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

En *Ideas sobre la novela*, Ortega profundiza en la sensación de agotamiento que parece exhibir el desarrollo del género en la primera parte del siglo XX:

> No podrá, ciertamente, decirse nunca con rigor matemático que un género se ha consumido por completo; pero sí puede decirse, en ocasiones, con suficiente aproximación práctica. Por lo menos, cabe a veces afirmar con toda evidencia que escasea la materia. (…) Es prácticamente imposible hallar nuevos temas[34].

El diagnóstico de Ortega parece situar el desarrollo de la novela en un callejón sin salida, dado que, en su perspectiva, ni siquiera el talento del escritor sería capaz de superar esta situación. A pesar de lo anterior, Ortega reconoce que el aspecto central de la narrativa no se encuentra en los temas sino en la forma y es, precisamente, en ese ámbito donde el género si tiene posibilidades de desarrollo que, tal como muestra la evolución de esta manifestación artística en los siglos XX y XXI, experimenta un proceso de renovación incesante: "La obra de arte vive más de su forma que de su material y debe la gracia esencial que de ella emana a su estructura, a su organismo. Esto es lo propiamente artístico de la obra, y a ello debe atender la crítica artística y literaria"[35].

La convergencia de los planteamientos de Ortega y Bolaño es considerable. Para el escritor chileno, tal como plantea Borges, los temas en literatura no son más de cinco, pero, las variaciones formales del tratamiento de los mismos son, prácticamente, ilimitadas:

> A fin de cuentas, lo que cuenta siempre es una variación de lo que el hombre se viene contando a sí mismo desde hace miles de años. Lo que cambia, lo que permite que el árbol, si aceptamos esa figura a la experiencia literaria, se mantenga vivo y no se seque es la estructura, nunca el argumento (…) lo importante es la estructura. La estructura es la música de la literatura[36].

Ahora bien, no se trata de que Bolaño niegue intrínsecamente el trabajo de los predecesores. De hecho, Bolaño reconoce el aporte de Cortázar, Vargas Llosa y García Márquez. Incluso sobre el trabajo de este último, sostuvo que: "Libros como *El coronel no tiene quién le escriba* son sencillamente perfectos"[37]. Sin embargo, esto no le impide intuir que la manera en que García Márquez plasma la realidad está agotada. No solo por el trabajo mismo de García Márquez

---

[34] José ORTEGA Y GASSET, *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus, 2005, p. 881.
[35] *Ibidem*, p. 399.
[36] Andrés *BRAITHWAITE*, ob. cit., p. 75.
[37] *Ibidem*, p. 49.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

sino por la herencia, los ecos y reflejos que despierta el realismo mágico. No es casual, en esta dirección, que la sentencia parricida de Alberto Fuguet y Sergio Gómez en su "Presentación del país McOndo" fuera ejecutada, más bien, por el trabajo que despliega Bolaño. De hecho, es posible evidenciar el choque de su apuesta literaria con el pasado al realizar un análisis comparativo entre las obras cumbres de Gabriel García Márquez y Roberto Bolaño: *Cien años de soledad* y *2666*.

Ambos textos tienen interesantes aspectos en común. Lo primero, cada novela se prolonga por un periodo de alrededor de 100 años, desde el punto en que arranca el relato hasta que termina, siendo, eso sí, el arco de *2666* un tanto más extenso: arranca en 1865[38] y cierra en 1997. Lo segundo, es que las dos novelas cuentan, con mayor o menor intensidad, sagas familiares: Gabriel García Márquez estructura la historia de *Cien años de soledad* en torno a la genealogía de los Buendía, familia aristocrática que funda, conduce y lidera el acontecer histórico de Macondo; Roberto Bolaño incorpora en "La parte de los crímenes" la saga de la familia Expósito, linaje de mujeres ultrajadas y violentadas que se sitúa en la periferia de la historia mexicana y en "La parte de Archimboldi" la historia de la familia de Hans Reiter. Lo tercero, es que los dos libros introducen representaciones de la violencia y del erotismo en la realidad latinoamericana. Lo cuarto, es que los textos transcurren en ciudades ficticias que han terminado por transformarse en representaciones literarias de Latinoamérica: Macondo y Santa Teresa.

Cien años de soledad y *2666* presentan, sin embargo, una serie de diferencias, lejanías, oposiciones y radicalizaciones que dan cuenta de distintas maneras de entender el arte novelesco y, sobre todo, la identidad latinoamericana. De esta forma, y tomando en cuenta estos antecedentes, es posible sostener que Santa Teresa sustituye a Macondo como espacio imaginario primordial de la realidad latinoamericana. Ahora bien, para comprender esta aseveración es clave profundizar en las analogías y en las distancias que existen entre ambos textos.

Cien años de soledad es una novela que intenta trazar el arco completo del devenir latinoamericano, es decir, arranca desde el comienzo de la historia del continente hasta contar los hechos finales de la humanidad. Gabriel García Márquez marca el punto de arranque del relato al sostener que: "El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas

[38] Se considera como punto de inicio cronológico de *2666* la narración de la "genealogía vil" de las Expósitos, debido a la relevancia que tiene este relato en la construcción socio-cultural de Villaviciosa, en particular, y del estado de Sonora, en general, sobre todo, porque contribuye a entender la larga historia de violencia que enfrentan las mujeres en México y que tiene como punto de ebullición los asesinatos de fines del siglo XX.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

había que señalarlas con el dedo"[39]. Al igual que muchos episodios o relatos de la familia Buendía, esta aseveración tiene una clara conexión bíblica. Si el relato parte en un estado en que "muchas cosas carecían de nombre", se alude de manera directa al *Génesis*. No obstante, y considerando que la saga de los Buendía, se inicia con la búsqueda de un nuevo territorio, la novela se podría conectar, también, con el *Éxodo*. De ahí que Agustín Cueva proponga que la novela podría ser interpretada como "una gran cosmogonía, como una parábola de apertura bíblica que nos lleva del éxodo al apocalipsis"[40]. De hecho, el cierre de la novela adquiere un cariz apocalíptico en la medida que la ciudad es arrasada por el viento:

> Macondo era ya un polvoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico (…) antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o de los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra[41].

Geneviève Fabry sostiene, en esta dirección, que *Cien años de soledad* realiza una "refiguración mítica explícita" del apocalipsis debido a que el intertexto bíblico está "presente de manera significativa y explícita. Lo que se retoma de la gran matriz bíblica es a la vez su sintaxis (tensión dinámica entre génesis y apocalipsis) y su léxico (el uso más o menos descontextualizado pero reconocible de sus símbolos más llamativos, ya no ordenados en series significantes)"[42]. No sucede lo mismo con *2666*. Bolaño focaliza su interés en narrar lo que sucede después del fin, constituyendo, de esta manera, una "refiguración postapocalíptica". En esta dirección, concuerdo con lo planteado por Fabry en orden a que *2666* alude al apocalipsis a través de un mitema truncado, esto es, una catástrofe de gran magnitud:

> Obviamente, sin embargo, las raíces del feminicidio que describe despiadadamente la "Parte de los crímenes", se hunden en la Historia occidental y

---

[39] Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007, p. 11.

[40] Agustín CUEVA, "Para una interpretación sociológica de Cien años de soledad", *Revista Chilena de Literatura*, 5-6 (1972), p. 170.

[41] Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, ob. cit., p. 426.

[42] Geneviève FABRY, *"El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología", Cuadernos líricos*, *7* (2012), [Online] http://lirico.revues.org/689 *7*.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

> más concretamente en la Shoah. Las trayectorias cruzadas de los personajes en el vasto fresco diseñado por Bolaño apuntan a ese agujero negro de la humanidad en el que un umbral moral se ha franqueado de manera irreversible. En este sentido, *2666* es también indudablemente una gran fábula postapocalíptica. Escribimos –y leemos– todos *después de* Auschwitz, después de haber comprobado entre atónitos y vergonzosos, el fin de cierta idea de lo humano[43].

La narrativa bolañana se hace cargo, en esta dirección, de los ecos y efectos de este desastre. Lo anterior, no solo implica la adopción de un nuevo signo del horror, el que Bolaño marca a través de la irrupción de la "tormenta", entendida no solo un fenómeno físico producido por la convergencia de disímiles masas de aire –casi como si fuera una derivación del desastre de Macondo– sino de un fenómeno que "desencadena, una y otra vez, las fuerzas destructivas sobre la humanidad en las novelas de Bolaño, dejando a su paso un reguero de muerte y desolación"[44].

El disímil foco narrativo que tienen ambas novelas incide en que García Márquez y Bolaño opten por la utilización de distintos planos de la realidad para construir Macondo y Santa Teresa. García Márquez opta, en términos de Mario Vargas Llosa, por una representación de la realidad total a partir de la combinación de lo real objetivo y lo real imaginario. Si lo real objetivo se entronca con la narración de lo histórico y social, lo real imaginario tiene que ver con lo subjetivo expresado en "los distintos planos de lo imaginario: lo mítico-legendario, lo milagroso, lo fantástico y lo mágico"[45]. Vargas Llosa analiza las cuatro categorías subjetivas presentes en *Cien años de soledad*. Así, lo mágico son los "hechos extraordinarios provocados por individuos con conocimientos y poderes fuera de lo común"[46], como, por ejemplo, las acciones realizadas por Melquiades, siendo la más representativa su regreso desde la muerte. Lo milagroso consiste en aquellos hechos cuya naturaleza extraordinaria "se asocia a una fe religiosa, denota la existencia de un Dios"[47]. Lo anterior se puede ejemplificar a través del ascenso de Remedios, la bella, al cielo, quien sube como la virgen María. Lo mítico-legendario consiste en una "apropiación por esta realidad ficticia de un elemento que pertenece a otras, en este caso a una realidad mítico-legendaria presente en diversas culturas y que ha alimentado varias li-

---

[43] *Idem*.

[44] Alexis CANDIA-CÁCERES, *El "paraíso infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 2011, p. 108.

[45] Mario VARGAS LLOSA. "*Cien años de soledad.* Realidad total, novela total", en Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad. Edición conmemorativa*. Barcelona: Editorial Alfaguara, 2007, p. XXX.

[46] *Ibidem*, p. XLIX.

[47] *Ibidem*, p. LII.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

teraturas"[48]. Aquí se puede incluir la inclusión de la figura del Judío Errante en la novela. Lo fantástico son "materiales imaginarios que no encajan en ninguna de las formas anteriores"[49]. Ejemplo: niños que nacen con cola de cerdo.

Bolaño opta por construir Santa Teresa, a todas luces, a partir de la primera categoría descrita por Vargas Llosa y descarta de plano la utilización de elementos real imaginarios. Es más, si García Márquez implementa un realismo mágico o real maravilloso que, según plantea Alejo Carpentier, deja "que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles"[50]; Bolaño opta por un realismo visceral que establece una "visión interior que pugna por exteriorizarse sin claudicar frente a órdenes que no emanen de ella misma"[51] y que hace que incluso la "magia" tenga una connotación realista. Al final de "La parte de Amalfitano" se plantea que la vida humana tiene una lógica economicista: todo es oferta y demanda. Sin embargo, se precisa que existe "una tercera pata de la vida humana"[52] que impide que la vida se derrumbe: "Así que toma nota: Ésta es la ecuación perfecta: oferta + demanda + magia. ¿Y qué es magia? Magia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego"[53].

Asimismo, es interesante considerar que existen, al menos, dos hechos que irrumpen en *Cien años de soledad* y que se extienden, profundizan y agudizan en *2666*: los abusos sexuales y la violencia criminal.

Con relación al primer punto, se puede considerar que, en la novela de García Márquez, Remedios, la bella, padece un intento de abuso sexual cuando recorre con un grupo de amigas una plantación:

> Remedios, la bella, no le contó a nadie que uno de los hombres, aprovechando el tumulto, le alcanzó a agredir el vientre con una mano que más bien parecía una garra de águila aferrándose al borde de un precipicio. Ella se enfrentó al agresor en una especie de deslumbramiento instantáneo, y vio los ojos desconsolados que quedaron impresos en su corazón como una brasa de lástima[54].

El ataque que experimenta Remedios Buendía no es mayor debido a que intervienen factores propios de lo real objetivo y de lo real imaginario. En el pri-

---

[48] *Ibidem*, p. LIV.
[49] *Ibidem*, p. LVII.
[50] Alejo CARPENTIER, *El reino de este mundo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2001, p. 16.
[51] José PROMIS, "Poética de Roberto Bolaño", en P. ESPINOSA, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: FRASIA editores, 2003, p. 51.
[52] Roberto BOLAÑO, *2666*, ob. cit., p. 291.
[53] *Idem*.
[54] Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, ob. cit., p. 244.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

mer plano incide tanto la reacción que tiene la propia mujer como la intervención de los Aurelianos; en el segundo plano es determinante la condición particular de la Buendía, quien no estaba poseída por el "aliento de amor, sino (por) un flujo mortal"[55]. Precisamente, ese "flujo mortal" sentencia al abusador y, de manera consecuente, impide que este reitere sus abusos: "Esa noche, el hombre se jactó de su audacia y presumió de su suerte en la Calle de los Turcos, minutos antes de que la patada de un caballo le destrozara el pecho, y una muchedumbre de forasteros lo viera agonizar en mitad de la calle, ahogándose en vómitos de sangre"[56].

La agresión sexual que padece Remedios se proyecta de manera masiva a *2666*. De hecho, Santa Teresa es una urbe marcada por el abuso sexual, la tortura y los femicidios que experimentan más de cien mujeres entre 1993 y 1997. En *2666* la violencia hacia las mujeres no responde a aberraciones individuales sino colectivas: en Santa Teresa existen grupos organizados que perpetran los crímenes, eliminan pistas y cuenta con una red de protección en el ámbito policial y el judicial. A ello se suma que la novela, al desechar la irrupción de elementos real imaginarios, expone a las mujeres de la ciudad fronteriza a la expansión del mal. Más aun cuando estas pertenecen mayoritariamente a los sectores desprotegidos de la sociedad mexicana. En este sentido, es significativo que uno de los personajes que intervienen en "La parte de los crímenes", Chucho Flores, quien estaría involucrado o, al menos, tendría conocimiento respecto de la autoría de los homicidios, sostiene que estos "florecen" como si se tratara de un hecho "natural" que afecta a la urbe mexicana:

> Los asesinatos de mujeres (…) Florecen –dijo-. Cada cierto tiempo florecen y vuelven a ser noticia y los periodistas hablan de ellos. La gente también vuelve a hablar de ellos y la historia crece como una bola de nieve hasta que sale el sol y la pinche bola se derrite y todos se olvidan y vuelven al trabajo. (…) Los jodidos asesinatos son como una huelga, amigo, una jodida huelga salvaje[57].

Con relación al segundo punto, es posible considerar como un elemento en común en ambas novelas la irrupción de la violencia como un mecanismo permanente en el devenir histórico de Macondo y Santa Teresa. La prehistoria de Macondo arranca con un crimen: el asesinato de Prudencio Aguilar. Precisamente, este hecho detona la "travesía de la sierra"[58], que culmina con la funda-

[55] *Ibidem*, p. 242.
[56] *Ibidem*, p. 244.
[57] Roberto BOLAÑO, *2666*, ob. cit., p. 362.
[58] Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, ob. cit., p. 33.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

ción de Macondo. Quizás quien evidencia con mayor claridad el papel que esta juega en el desarrollo de la ciudad es uno de los Aurelianos, quien sostiene que: "Lo único eficaz (…) es la violencia"[59]. Ahora bien, la violencia original –de cariz personal– muta de manera acelerada hacia una violencia que adquiere una dimensión política entendida en términos de lo que Maquiavelo considera como los medios para conquistar, "gobernar y conservar un principado"[60]. Los principales episodios de violencia de la novela dan cuenta de lo anterior: 1) Las 32 guerras libradas por el Coronel Aureliano Buendía; 2) El asesinato de sus hijos; 3) La masacre de tres mil trabajadores en la estación de ferrocarriles:

> Ya los de las primeras líneas lo habían hecho, barridos por las ráfagas de metralla. Los sobrevivientes, en vez de tirarse al suelo, trataron de volver a la plazoleta, y el pánico dio entonces un coletazo de dragón, y los mandó en una oleada compacta que se movía en sentido contrario, despedida por el otro coletazo de dragón de la calle opuesta, donde también las ametralladoras disparaban sin tregua. Estaban acorralados, girando en un torbellino gigantesco que poco a poco se reducía a su epicentro porque sus bordes iban siendo sistemáticamente recortados en redondo, como pelando una cebolla, por las tijeras insaciables y metódicas de la metralla[61].

Todas estas agresiones responden a la disputa de poder que se genera entre el gobernante y los gobernados y/o entre burgueses y proletarios y tienen en común el hecho de que se resuelven a través de la violencia de manera inevitable. La matanza de los trabajadores –el hecho más sanguinario de la novela– tiene como antecedentes la huelga que inician los obreros debido a "la insalubridad de las viviendas, el engaño de los servicios médicos y la inequidad de las condiciones de trabajo"[62]. A lo anterior, se suma el hecho de que no les pagaran con dinero real sino con vales que podían gastar en los "comisariatos" de la compañía. Este tipo de demandas, comunes en diversas ciudades latinoamericanas de la primera parte del siglo XX, no son aceptadas por la compañía, la que solicita el apoyo del poder ejecutivo, el que opta por proteger los intereses de la bananera utilizando al ejército. Las fuerzas armadas deciden primero destruir simbólicamente a los huelguistas para, luego, aniquilarlos físicamente a fin de "restablecer el orden público"[63].

La violencia de Santa Teresa tiene un cariz diferente. Mientras en Macondo los Buendía son agentes que disputan el poder político, situándose como líde-

[59] *Ibidem*, p. 107.
[60] Nicolás Maquiavelo, *El príncipe*. Barcelona: Austral editorial, 2014, p. 39.
[61] Gabriel García Márquez, ob. cit., p. 316.
[62] *Ibidem*, p. 310.
[63] *Ibidem*, p. 312.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

res de su comunidad, en Santa Teresa la violencia emerge cuando las grandes disputas políticas parecen haber terminado y se ha consolidado un sistema capitalista que establece las formas de interacción de los ciudadanos. Cobra relevancia, en esta dirección, el artículo "Geografías invisibles de la globalización: Bolaño, Almada y Zúñiga", debido que Daniuska González y Alexis Candia-Cáceres plantean que *Los sinsabores del verdadero policía* pueden leerse a partir de la noción de "capitalismo gore" de Sayak Valencia, quien describe ciudades donde se cruzan las versiones extremas del capitalismo y de la violencia:

> Si bien Valencia piensa en Tijuana como modelo para el desarrollo del "capitalismo *gore*", creemos que Santa Teresa, espacio basado en Ciudad Juárez, cuenta con una serie de rasgos que permiten apreciar la conjunción de capitalismo y criminalidad en la frontera mexicana. Bolaño configura una ciudad que centra su actividad económica en el trabajo de las maquiladoras, esto es, fábricas abocadas al ensamblaje de productos cuyas materias primas provienen de otras zonas, especialmente, de Estados Unidos. Si bien estas industrias tienen un positivo efecto en la generación de puestos de trabajo (casi dos millones), se trata de empleos precarios e inestables. Evidentemente, el interés de situar estas fábricas en la frontera apunta a la posibilidad de que el capital obtenga acceso a mano de obra barata[64].

Aunque el análisis de González y Candia-Cáceres es pertinente para la representación de Santa Teresa en *Los sinsabores del verdadero policía,* no parece adecuado para describir la transformación que experimenta la ciudad en *2666*. Si bien se mantiene la hegemonía de un capitalismo salvaje, se multiplica el crimen y del horror en la novela, la que narra la irrupción de una violencia que adquiere un cariz sádico en el que son "gozados" hasta la aniquilación los cuerpos de más de un centenar de mujeres. De ahí que la descripción de los 109 homicidios de la novela acentúe cómo los cuerpos son sometidos a múltiples formas de la violencia que procuran dilatar lo más posible la muerte de las víctimas.

En *Lo frío y lo cruel*, Gilles Deleuze plantea que el sujeto sadiano apunta a alcanzar la "ideal del mal". Para esto, necesita "acelerar y condensar los movimientos de violencia parcial"[65]. Ciertamente, se trata de un planteamiento interesante para trazar la evolución de *Los sinsabores del verdadero policía* a *2666* pues, en este último texto, se produce la multiplicación de la destrucción en los

---

[64] Daniuska González y Alexis Candia-Cáceres, "Geografías invisibles de la globalización: Bolaño, Almada y Zúñiga", *Anales de Literatura Chilena*, 28 (2017), p. 83.

[65] Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch*: *Lo frío y lo cruel*. Madrid: Amorrortu, 2017, p. 32.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

términos propuestos por Deleuze: "La minuciosidad cuantitativa y cualitativa de la descripción es indispensable. Esta precisión va a centrarse en dos puntos: los actos crueles y los actos repugnantes, que la sangre fría del libertino convierte en otras tantas fuerzas de placer"[66].

A partir de la configuración de la violencia en *2666*, es posible sostener, en la misma línea de reflexión efectuada por Sayak Valencia, que la novela de Bolaño debe ser leída no a partir de la noción del "capitalismo gore" sino del "capitalismo *snuff*":

> Queremos dejar claro que preferimos el concepto de capitalismo gore, frente al de capitalismo *snuff*, dado que los fenómenos observados de violencia extrema aplicados a los cuerpos como una herramienta de la economía mundial y, sobre todo, del crimen organizado, como parte importante de la economía global, suponemos que no alcanzan la categoría de *Snuff*, sino que se sitúan aún en los límites del gore, por conservar el elemento paródico y grotesco del derramamiento de sangre y vísceras que, de tan absurdo e injustificado, parece irreal, efectista, artificial, un grado por debajo de la fatalidad total, un *work in progress* hacia los *snuff*, que aún cuenta con la posibilidad de ser frenado. Sin embargo, en estos momentos presenciamos que lo que inicialmente propusimos como capitalismo gore deviene rápidamente, a pasos agigantados, en un capitalismo *snuff*[67].

2666 da cuenta de la irrupción del "capitalismo *snuff*". No tan solo porque los componentes "absurdos", "injustificados" y "paródicos" no tienen asidero en el desarrollo del libro sino porque *2666* alcanza la "fatalidad total". A modo de informes policiales, Bolaño narra la "pasión" de las mujeres de Santa Teresa, mujeres que pertenecen a los sectores marginales de la ciudad mexicana y que, en consecuencia, no despiertan interés en una institucionalidad que hace escasos esfuerzos por detener la sucesión de crímenes[68]:

> El siete de octubre fue hallado a treinta metros de las vías del tren (…) el cuerpo de una mujer de edad comprendida entre los catorce y los diecisiete años. El cuerpo presentaba señales claras de tortura, con múltiples hematomas en brazos, tórax y piernas, así como heridas punzantes de arma blanca (un policía se entretuvo en contarlas y se aburrió al llegar a la herida número trein-

[66] *Ibidem*, p. 33.

[67] Sayak Valencia, *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2010, p. 23.

[68] En la conferencia "A que no lo ves" (2013), realizada en el congreso "Estrella distante". A diez años de la muerte de Roberto Bolaño, Carmen Pérez de Vega sostuvo que "La parte de los crímenes" era la sección de *2666* que no estaba finalizada. Pérez de Vega aseveró que Bolaño pretendía llevar la novela al menos hasta el año 2000. A partir de ello, es posible sostener que el relato de los crímenes podría acercarse a los 200 casos.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

> taicinco), ninguna de las cuales, sin embargo, dañó o penetró algún órgano vital (…) Según el forense la causa de la muerte fue estrangulamiento. El pezón del pecho izquierdo presentaba señales de mordeduras y estaba medio arrancado, sosteniéndose tan sólo en algunos cartílagos[69].

De esta forma, Santa Teresa constituye una ciudad que metaforiza mucho mejor la realidad latinoamericana del siglo XXI. Bolaño niega, en esta dirección, la hegemonía del pasado y, en el ámbito literario, específicamente, la influencia de García Márquez, debido a que, tal como advierte Ortega, "un nuevo estilo está formado muchas veces por la consciente y complacida negación de los tradicionales"[70]. Así, asume una de las actitudes centrales del arte nuevo y joven planteado por Ortega.

Letras mortales

En la primera parte de *La universidad desconocida* Roberto Bolaño incluye un poema sin título, fechado entre 1978 y 1981, es decir, al inicio de su carrera literaria en España, donde reflexiona en torno a la desaparición de la literatura y, en consecuencia, a la imposibilidad de alcanzar la trascendencia:

> Dentro de mil años no quedará nada/ de cuanto se ha escrito en este siglo./ Leerán frases sueltas, huellas/ de mujeres perdidas,/ fragmentos de niños inmóviles, tus ojos lentos y verdes/ simplemente no existirán./ Será como la *Antología griega*,/ aún más distante,/ como una playa en invierno/ para otro asombro y otra diferencia[71].

Los alcances del texto poético son interesantes porque, de manera análoga a un manifiesto, establece una toma de postura de Bolaño en torno a uno de los retos primarios del arte, en general, y de la literatura, en particular, esto es, el deseo de desafiar al tiempo a través de una propuesta estética que sea capaz de seducir a generaciones de lectores y críticos que, en definitiva, permita sortear los embates de la muerte.

Ciertamente, es interesante observar cómo el joven Bolaño fija una postura que orientará su labor literaria durante toda su vida. Bolaño piensa en la mortalidad, asumiendo que el arte, la vida, el tiempo y el universo, todo está condenado a la inexistencia. Así lo establece en una de las entrevistas que dio durante su visita a Chile en 1998:

---

[69] Roberto Bolaño, *2666*, ob. cit., p. 724.
[70] José Ortega y Gasset, ob. cit., p. 90.
[71] Roberto Bolaño, *Poesía reunida*. Barcelona: Alfaguara, 2018, p. 36.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

> Dentro de cuatro millones de años o de diez millones de años va a desaparecer el escritor más miserable del momento en Santiago de Chile, pero también va a desaparecer Shakespeare, va a desaparecer Cervantes. Todos estamos condenados al olvido, a la desaparición no sólo física, sino a la desaparición total: no hay inmortalidad. (…) Es decir, en el gran futuro, en la eternidad, Shakesperare y menganito son lo mismo, nada[72].

De hecho, en la plenitud de su proyecto escritural pone en la voz del crítico literario Iñaki Echavarne, un análisis del devenir del texto literario en ruta hacia la desaparición final, desaparición que, aun cuando puede ser ralentizada por la calidad del objeto literario, resulta inexorable. Así, se advierte en el discurso de Echavarne en *Los detectives salvajes*:

> Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompasándose a su singladura. (…) Finalmente la Obra viaja irremediablemente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres[73].

En *La deshumanización del arte* Ortega propone que el arte joven no cree en la trascendencia. Según Ortega, "el artista mismo ve su arte como una labor intrascendente"[74]. Aclara, eso sí, que esto no implica que al creador no le importe su obra, sino que "le interesa precisamente porque no tienen importancia grave"[75]. A fin de ahondar en esta concepción del arte, Ortega muestra cómo en el siglo XIX la poesía o la música constituyen actividades en las que descansaba "poco menos que la salvación de la especie humana"[76] y que este resultaba trascendente en un doble sentido. En primer lugar, en el hecho de que sus temas abordaban los "graves problemas de la humanidad"[77]. Ciertamente, Ortega cree que el arte nuevo, en cambio, se aleja de esa clase de temáticas, opción que es, parcialmente, adoptada por Bolaño. Lo anterior, responde a que Bolaño tiene en común con el arte antiguo el hecho de explorar uno de los motivos de "enorme calibre" de la historia occidental, es decir, el mal. A la iniquidad regresa, una y otra vez, en novelas, cuentos, poemas y crónicas, intentando penetrar en

---

[72] Andrés Braithwaite, ob. cit., p. 96.
[73] Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*. Barcelona: Alfaguara, 2016, p. 623.
[74] José Ortega y Gasset, ob. cit., p. 95.
[75] *Idem*.
[76] *Idem*.
[77] *Idem*.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

uno de los misterios más atendidos por los escritores occidentales. Sin embargo, el resto de sus temáticas pierden severidad. De hecho, acorde a la definición del "Infrarrealismo" trazada por Ortega, Bolaño se concentra, más bien, en los minúsculos hechos que conforman la vida de personajes que, ya sea en Chile, México, España –entre otros países occidentales– sucumben a la derrota. El sexo y el amor, el juego y el humor, el valor y lo dionisiaco son otros temas que aparecen, también, en la literatura bolañana, dando cuenta del trabajo de un escritor que celebra los aspectos "mágicos" de la vida humana, transformando su escritura en una aventura y una apuesta.

En segundo lugar, Ortega destaca que el arte antiguo estaba dominado por una pesadez asfixiante que lo llevaba a detentar una "potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie. Era de ver el solemne gesto que ante la masa adoptaba el gran poeta y el músico genial, gesto de profeta o fundador de religión, majestuosa apostura de estadista responsable de los destinos universales"[78]. Nada más alejado de la propuesta literaria del escritor chileno. Bolaño aprende las lecciones de Nicanor Parra y Enrique Lihn en torno a los límites y los alcances de la poesía y acerca de la relevancia del humor y la humildad y, en consecuencia, no busca construir textos que contribuyan a construir naciones ni a salvar espíritus. Más bien apunta a un fin eminentemente estético: "El único deber de los escritores es escribir bien y, si puede ser, algo mejor que bien; intentar la excelencia. Después, como individuos, que hagan lo que quieran; a mí eso me importa poco"[79]. Para Bolaño, intentar la excelencia implica apuntar a la construcción de obras maestras. Si la literatura es –como señala *2666*– un bosque donde existen arbustos, charcos, hongos, las obras maestras son "los lagos, los árboles inmensos o extrañísimos, las elocuentes flores preciosas o las escondidas grutas"[80]. Esta última afirmación, realizada por un escritor alemán que mantiene una conversación con Archimboldi, evidencia la única ruta del escritor es apuntar a las "obras maestras" debido a que las menores no existen: "Todo libro que no sea una obra maestra es carne de cañón, esforzada infantería, pieza sacrificable dado que reproduce, de múltiples maneras, el esquema de la obra maestra"[81]. Al asumir que no podrá escribir una obra maestra, el viejo escritor elige abandonar la literatura. Esta determinación contribuye, entonces, a explicar la reflexión que constituye el centro del arte poético bolañana:

> La literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái; pelea contra un monstruo. Generalmente sabe,

[78] José Ortega y Gasset, ob. cit., pp. 95-96.
[79] Andrés Braithwaite, ob. cit., p. 26.
[80] Roberto Bolaño, *2666*, ob. cit., p. 982.
[81] *Ibidem*, pp. 983-984.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura[82].

Bolaño asume que su nombre y su legado desaparecerán con el paso del tiempo; sin embargo, ese no es un impedimento para seguir escribiendo, todo lo contrario, es un aliciente para hacerlo con mayor intensidad.

Conclusión

Ortega y Bolaño comparten un marcado rechazo hacia el arte débil, el que puede ilustrarse en la convergencia de sentencias separadas por un lapso de 78 años. Primero, Ortega: "Lo caprichoso, lo arbitrario y, en consecuencia, estéril, es resistirse a este nuevo estilo y obstinarse en la reclusión dentro de formas ya arcaicas, exhaustas y periclitadas"[83]; segundo, Bolaño: "una historia muy buena, si está contenida en una estructura, digamos, periclitada, no la salva ni Dios"[84]. Ambos propugnan un arte intenso, vitalista, rebosante de la determinación necesaria para sortear la subordinación a normas, estilos o genealogías.

Acorde a lo revisado en este estudio, es probable sostener que existe una amplia convergencia entre las ideas desplegadas por Ortega y la forma en que Bolaño ejecuta su proyecto escritural, algo que, como se evidenció previamente, no había sido demostrado. Esto se aprecia al considerar la deshumanización que Bolaño aplica en el ámbito autoficcional de sus textos; en la marcada iconoclasia, sobre todo, en el género narrativo, que lo lleva a romper con el modo de representación de la realidad vigente en la narrativa hispanoamericana hasta la década de 1990, esto es, con el realismo mágico y, por último, a coincidir con Ortega en cuanto a la intrascendencia del arte y sus efectos.

En la conclusión de *La deshumanización del arte*, Ortega asevera que, de manera independiente a los resultados del arte nuevo, existe un punto central: "la imposibilidad de volver hacia atrás"[85]. Este principio rige, también, la literatura de Bolaño. Solo en la medida que se busca la originalidad y la excelencia, el ejercicio literario tiene sentido. Por eso, su ímpetu rebelde frente a los sistemas normativos y de control que es posible apreciar en su literatura. Una literatura nueva, joven y salvaje. ●

Fecha de recepción: 05/03/2019
Fecha de aceptación: 17/11/2019

[82] Andrés Braithwaite, ob. cit., p. 90.
[83] José Ortega y Gasset, ob. cit., p. 61.
[84] Andrés Braithwaite, ob. cit., p. 98.
[85] José Ortega y Gasset, ob. cit., p. 99.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLAÑO, R. (1996): *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.

— (1996): *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama.

— (1997): *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Editorial Anagrama.

— (2000): *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.

— (2001): *Putas asesinas*. Barcelona: Editorial Anagrama.

— (2003): *El gaucho insufrible*. Barcelona: Editorial Anagrama.

— (2004): *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama.

— (2004): *2666*. Barcelona: Editorial Anagrama.

— (2016): *Los detectives salvajes*. Barcelona: Alfaguara.

— (2018): *Poesía reunida*. Barcelona: Alfaguara.

BRAITHWAITE, A. (ed.) (2006): *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

CANDIA-CÁCERES, A. (2008): "Entrada en juego: el placer del paréntesis y la poesía de lanzas rotas en la narrativa de Roberto Bolaño", *Anales de Literatura Chilena*, nº 10, pp. 145-163.

— (2011): *El "paraíso infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio.

— (2014): "¿Cómo construir un puente? Tejidos transparentes y líneas de fuga en la literatura de Roberto Bolaño", *Anales de Literatura Chilena*, nº 21, pp.179-198.

CÁRDENAS, M. T. y DÍAZ, E. (2003): "Bolaño y sus circunstancias", *El Mercurio*, *Revista de Letras*, nº 25, pp. 8-9.

CARPENTIER, A. (2001): *El reino de este mundo*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

CASTELLANOS MOYA, H. (2005): "El guía de los zapadores suicidas", en F. MORENO, *Roberto Bolaño una literatura infinita*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos Université de Poitiers-CNRS, pp. 19-21.

CUEVA, A. (1972): "Para una interpretación sociológica de Cien años de soledad", *Revista Chilena de Literatura*, nº 5-6, pp. 151-170.

DELEUZE, G. (2017): *Presentación de Sacher-Masoch*: *Lo frío y lo cruel*. Madrid: Amorrortu.

FABRY, G. (2012): "El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología", *Cuadernos líricos*, nº 7 [Online] http://lirico.revues.org/689 7.

FUGUET, A. y GÓMEZ, S. (1996): "Presentación del País McOndo", en *McOndo*. Barcelona: Editorial Grijalbo-Mondadori.

GARCÍA-HUIDOBRO MAC AULIFFE, C. (2012): "Humor: goles y autogoles de Roberto Bolaño", *Revista Universum*, nº 27, pp. 223-228.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2007): *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

GONZÁLEZ, D. (2010): *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.

GONZÁLEZ, D. y CANDIA-CÁCERES, A. (2017): "Geografías invisibles de la globalización: Bolaño, Almada y Zúñiga", *Anales de Literatura Chilena*, nº 28, pp. 79-94.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. (2018): "Secretos del arte nuevo", *Revista de Estudios Orteguianos*, nº 37, pp. 223-227.

LÓPEZ COBO, A. (2003): "La narrativa del arte nuevo: Ortega y los límites de una influencia", *Revista de Estudios Orteguianos*, nº 7, pp. 173-194.

LOY, B. (2015): "Chistes par(r)a reordenar el canon. Roberto Bolaño, Nicanor Parra y la poesía chilena", *Romanische Studien*, nº 1, pp. 69-84.

MAQUIAVELO, N. (2014): *El príncipe*. Barcelona: Austral editorial.

MARTÍN, F. (2008): "La cuenta pendiente de la deshumanización", *Revista de Occidente*, nº 324, pp. 141-148.

MERUANE, L. (2018): "Nunca más volvió a verlo", en R. BOLAÑO, *Cuentos completos*. Barcelona: Alfaguara, pp. 9-21.

MORENO VILLAREAL, J. (2003): "Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo", *Letras libres*, [Online]. https://www.letraslibres.com/mexico/del-surrealismo-al-infrarrealismo-un-atajo.

ORTEGA Y GASSET, J. (2005): *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus.

— (2016): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Austral.

PROMIS, J. (2003): "Poética de Roberto Bolaño", en P. ESPINOSA, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: FRASIA editores, pp. 47-63.

VALENCIA, S. (2010): *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

VARGAS LLOSA, M. (2007). "*Cien años de soledad*. Realidad total, novela total", en G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad. Edición conmemorativa.* Barcelona: Editorial Alfaguara, pp. XXV-LVIII.