

APROXIMACIONES A LA POÉTICA DE *TRES*, DE ROBERTO BOLAÑO

BOLAÑO POETA

La noción de transformación parece operar constantemente en la escritura del chileno Roberto Bolaño (1953-2003) como un viaje interminable por la literatura cuyo propósito es encontrar lo nuevo; por esto, el movimiento incesante implica un constante *volver a las vanguardias*. En los textos breves de Bolaño, el territorio de la literatura se nos presenta como un espacio de escritura fragmentado. Desde sus inicios como poeta en el movimiento vanguardista mexicano denominado Infrarrealismo –que fundó con Mario Santiago en 1976–, Bolaño sabía que para “comenzar a escribir de nuevo” había que despojarse de “todo”, nuevamente: “prueben a dejarlo todo diariamente... hacer aparecer las nuevas sensaciones –subvertir la cotidianidad. Déjenlo todo, nuevamente, láncese a los caminos”¹.

En general, los textos críticos sobre Bolaño reconocen el gesto renovador de su narrativa y la calidad transformadora de su obra, pero todavía resta proponer lecturas de textos, aún ‘salvajes’, no estudiados por la crítica. Nos interesa particularmente *Tres* (2000)², volumen considerado poético y que no cuenta con ensayos dedicados especialmente a su análisis. Observamos un gesto, en algún sentido análogo al de César Aira reseñado por Sandra Contreras³, quien describe en

¹ Manifiesto publicado en el núm. 1 de *Correspondencia Infra. Revista Mensual del Movimiento Infrarrealista* en 1977; consultado en MONTSERRAT CARO MADARIAGA, *Bolaño infra 1975-1977. Los años que inspiraron “Los detectives salvajes”*, RIL Ediciones, Santiago de Chile, 2010.

² *Tres*, Acantilado, Barcelona, 2000; en adelante, cito por esta edición, en texto, indicando título y número de página.

³ “César Aira: relato y supervivencia”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 9, 2001. S. CONTRERAS ha estudiado este gesto de la reinención en el escritor argentino y afirma que Aira “siempre lee y piensa desde la vanguardia” (p. 121), y

la obra del argentino una vuelta a las vanguardias desde un reconocimiento del propio Aira: el pasado no puede ser destruido y lo único que resta es revisitarlo, situarse históricamente como si se fuera un vanguardista en los orígenes de la vanguardia. Pensamos que el gesto de reinventar el arte se patentiza en la obra de Bolaño, quien también propone, aunque de modo diverso, volver a las vanguardias para inventar “de nuevo”, como un regreso al origen para recuperar el impulso vanguardista de seguir haciendo literatura, continuar transformándola, cuando la literatura ya ha sido hecha.

En “Un poeta latinoamericano: la aventura incesante de Roberto Bolaño” –publicado en el *dossier* de la revista *Quimera* dedicado especialmente a Bolaño–, Rubén Medina sostiene que “la raíz de la postura de Bolaño como escritor y su visión estética de la realidad se encuentran definidas en el manifiesto infrarrealista”⁴, y subraya que se preocupó por “cambiar la poesía latinoamericana, dando a conocer las transformaciones de la nueva poesía en distintos países y ofrecer opciones a los jóvenes poetas” (*ibid.*, p. 36). Del mismo *dossier*, nos interesa, además, “Notas sobre la poesía cinética: movimiento y realidad en la poesía de Roberto Bolaño”, de Ignacio Bájter, pues observa un tipo nuevo de poesía de Bolaño que denomina *cinética*: “un enlace de palabras y de gestos en secuencias paralelas de láminas de imaginación superpuestas”⁵. El mismo tipo de secuencias constituyen los sueños, recuerdos y pesadillas de *Tres* –volumen en el que se centra este trabajo–, donde sus tres partes (fragmentada, la primera; multiplicada, la segunda; en sucesión de versos sin corte, y seccionada, la tercera, en una enumeración sin lógica) persiguen algo que “va en dirección del horror geométrico: *división y multiplicación* de los rostros perdidos, de los espacios desolados, *del dolor*” (*ibid.*, p. 57; las cursivas son del original). Este volumen heteróclito de Bolaño parece “el oasis de horror en un desierto de aburrimiento” de Baudelaire; y Bájter dice más: “camino a lo bello aparece el terror”; “ésa es la enfermedad: la pesadilla en el cuerpo (o la pesadilla del cuerpo)” (*ibid.*, p. 56).

LECTURA + LECTURA = LITERATURA

El gaucho insufrible (2003) de Bolaño se compone de cinco cuentos y dos ensayos, uno de los cuales, “Literatura + enfermedad = enfermedad”⁶, si bien parece de fuerte impronta autobiográfica por

que gracias a la vanguardia, en sus narraciones ha aprendido a poner en práctica “un juego ambiguo de apropiación y distanciamiento irónico al mismo tiempo” (p. 120).

⁴ Aparecido en 2010, núm. 314, p. 37.

⁵ *Quimera. Revista de Literatura*, 2010, núm. 314, p. 57.

⁶ ROBERTO BOLAÑO, “Literatura + enfermedad = enfermedad”, *El gaucho insufrible*, Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 135-158.

la referencia a su enfermedad hepática, interesa más por la inscripción de su escritura en una conciencia y estética modernas: podría leerse la palabra “enfermedad” no sólo como la disfunción hepática que aquejaba a Bolaño y lo condujo a su muerte, sino también como la referencia al hastío de los modernos (Mallarmé, Baudelaire), la enfermedad del aburrimiento. Así, Bolaño inscribe su escritura, en gran parte, en la línea de la poesía francesa del siglo XIX en tanto síntesis de la modernidad; esto se observa en su ensayo, *El gaucho insufrible*.

“Literatura + enfermedad...” de Bolaño construye un sistema de ideas que permite leer *Tres* como diseño de una poética propia. El ensayo se plantea como sistema desde el título: una ecuación básica o suma de dos elementos de la que resulta otro equivalente. Esta ecuación simple de “tres” elementos permite pensar, desde el título, en un vínculo entre el ensayo y el volumen que nos ocupa (*Tres*). Considerados los elementos que constituyen la ecuación, interesa indagar por qué están juntos e igualados y por qué uno de ellos se repite. El ensayo de Bolaño se mueve entre el concepto de literatura y el de enfermedad –la propia y la de los modernos–, donde el eje “aparente” es su enfermedad hepática y las “digresiones”, la enfermedad en la literatura. El uso “aparente” importa porque a Bolaño parece preocuparle más hablar de la enfermedad de los modernos que de la suya y “usar” su disfunción hepática como máscara autobiográfica, conducente a delinear una *poética nueva* cuyo centro, en constante movimiento, sería la noción de viaje. El centro del ensayo y de *Tres* sería, entonces, el viaje de los modernos que buscan *lo nuevo* y el viaje de los “neochilenos”, los nuevos chilenos, respectivamente; ambos viajes estarían signados por la enfermedad.

Según Bolaño, en “Literatura + enfermedad...”, en la poesía francesa del siglo XIX se prefiguran los grandes problemas de la cultura occidental del siglo XX, que aún están sin resolver. La modernidad no ha terminado y la literatura sigue tratando sus temas: la revolución, la muerte, el aburrimiento, la huida; temas recurrentes en toda la obra del autor chileno y, especialmente, en el volumen *Tres*. Cuando en el ensayo citado (“Literatura + enfermedad...”, p. 144), Bolaño señala el punto de partida de la gran poesía moderna occidental en Baudelaire y Mallarmé, cita el poema “Brisa marina”, que invita a huir y viajar hasta el fin porque todo ha sido leído ya. Más adelante, se pregunta qué quiso decir Mallarmé al decir que ya había leído todos los libros. En un fuerte gesto de inscripción de Latinoamérica en la cultura occidental, Bolaño elige la traducción de “Brisa marina”⁷

⁷ “La carne es triste, ¡ay!, y todo lo he leído. / ¡Huir! ¡Huir! Presiento que en lo desconocido / de espuma y cielo, ebrios los pájaros se alejan. / Nada, ni los jardines que los ojos reflejan / sujetará este pecho, naufrago en mar abierta / ¡oh, noches!, ni en mi lámpara la claridad desierta / sobre la virgen página que esconde su blancura, / y ni la fresca esposa con el hijo en el seno. / ¡He de partir al fin! Zarpe el barco,

de Alfonso Reyes, y la reproduce de forma completa. La elección de este poema es significativa: desde los dos primeros versos surge la referencia a la enfermedad como decadencia del cuerpo (“La carne es triste, ¡ay!”), a la literatura (“todo lo he leído”), al viaje como la huida (“¡Huir! ¡huir!”) y a lo nuevo como lo desconocido (“Presiento que en lo desconocido..”); antes de llegar al núcleo del poema aparece la página en blanco (“sobre la virgen página que esconde su blancura”), la imposibilidad de escribir, y en el centro mismo del poema, el verso 9, de un total de 16, en el que el viajero decide partir (“¡He de partir al fin! Zarpe el barco...”).

De esta manera, Bolaño elige inscribirse en el archivo de los poetas franceses del siglo XIX para “comenzar” a escribir una nueva literatura; siguiendo el mandato de Mallarmé, su punto de partida será el mismo poema, “Brisa marina”, que además funcionará como manifiesto de su poética. En el poema, Mallarmé no propone únicamente subirse a un barco y huir, como tampoco afirma sencillamente que todo lo ha leído. Bolaño “descubre” allí (y lo expresa en su ensayo) la imagen prístina de la enfermedad en tanto resignación de vivir, y al poeta que habla de la derrota; escribir implicaría una entrega y la literatura sería una lucha en la que el escritor resulta vencido. En “El samurái romántico”, Rodrigo Fresán recuerda la declaración de Bolaño: “la literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis... tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es literatura”⁸, y piensa en su propia ecuación: “samurái + destino + viaje + no retorno + muerte remiten al bushido o ‘camino del guerrero’... y a una actitud paradójicamente hiper-vital” (*ibid.*, p. 294).

Bolaño agrega, en “Literatura + enfermedad...”, que la obra y biografía de Mallarmé “están indisolublemente unidas salvo en este poema, en este “manifiesto cifrado” que suele tomarse al pie de la letra, pero “que se sepa, Mallarmé no escuchó jamás cantar a los marineros, o si los escuchó no fue, ciertamente, a bordo de un barco con destino incierto; y menos aún se puede afirmar que uno ya haya leído todos los libros” (p. 145). El poema encierra una elección y una lección de escritura que Bolaño repone por medio de su ensayo y, me parece, de *Tres*; en ambos podría cifrarse su poética ya que, para Bolaño, cuando todo se ha leído, todo está escrito y nada queda por hacer, parece oportuno el regreso, volver a empezar de cero, como ya dijimos, al modo de César Aira. Entonces, *Tres* parece el “ejemplo” de la

y sereno / meza en busca de exóticos climas su arboladura. / Un hastío reseco ya de crueles anhelos / aún suena en el último adiós de los pañuelos. / ¡Quién sabe si los mástiles, tempestades buscando, / se doblarán al viento sobre el naufragio, cuando / perdidos floten sin islotes ni derroteros!... / ¡Más oye, oh corazón, cantar los marineros!”.

⁸ Publicado en la compilación crítica, *Bolaño salvaje*, coords. E. Paz Soldán y G. Faverón Patriau, Candaya, Barcelona, 2008, p. 293.

propuesta de Bolaño en “Literatura + enfermedad...”, y uso comillas porque, cronológicamente, este ejemplo fue escrito antes que la lección: de *Tres* surge una poética que luego se sistematiza en el ensayo.

Situado en este punto de la poesía francesa, Bolaño avanza en la escritura de su ensayo con la inclusión de otro poeta al analizar fragmentos de “El viaje”⁹, de Charles Baudelaire, traducido por otro poeta, Antonio Martínez Sarrión. Vale destacar que a diferencia de “Brisa marina”, reproducido de modo completo, “El viaje” aparece fragmentado y en dos apartados diferentes del ensayo. El viaje de Baudelaire se asemeja, según Bolaño, al de los condenados que huyen y se pierden por territorios desconocidos para ver qué encuentran, “para ver qué pasa”; el siglo XIX sería propicio para el viaje de los enfermos, los que no tienen nada que perder, y el de Baudelaire es el del “viajero radical y moderno repleto de rabia y amargura pero que quiere salvarse” (“Literatura + enfermedad...”, p. 150). Todo el poema es un viaje, como el de Mallarmé, una travesía que se dirige a un abismo, pero el viajero “que quiere salvarse” encuentra finalmente su propia imagen.

En este poema de Baudelaire, Bolaño lee la literatura como un viaje por territorios desconocidos que conduce hacia un abismo; el fin, cuando todos los libros se han leído, es un oasis de horror en un desierto de aburrimiento. Dice Bolaño, respecto de este poema, que no hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno; aunque también se pregunta por la cura: el antídoto para la enfermedad de la modernidad sería (desde su lectura de Baudelaire) *lo nuevo*, que consiste, para Mallarmé, en volver a empezar aun sabiendo que el viaje y los viajeros están condenados irremediablemente a un fracaso.

Respecto de las ‘elecciones’ de Bolaño en su ensayo, cabe insistir en que el poema de Mallarmé fue citado y analizado de manera completa, a diferencia del poema de Baudelaire; que éste haya sido citado y comentado por fragmentos demuestra la intención de Bolaño de hacer hincapié en la “enfermedad”, la “literatura” y el “viaje”, seleccionando partes del poema que le resultaron “útiles” para pensar los términos como equivalentes de una ecuación. Se advierte, por

⁹ “...Un buen día partimos, la cabeza incendiada, / repleto el corazón de rabia y amargura, / para continuar, tal las olas, meciendo / nuestro infinito sobre lo finito del mar: // felices de dejar la patria infame, unos; / el horror de sus cunas, otros más; no faltando, / astrólogos ahogados en miradas bellísimas / de una Circe tiránica, letal y perfumada. // Para no ser cambiados en bestias, se emborrachan / de cielos abrasados, de espacio y resplandor, / el hielo que les muerde, los soles que les queman, / la marca de los besos borran con lentitud. // Pero los verdaderos viajeros sólo parten / por partir; corazones a globos semejantes / a su fatalidad jamás ellos esquivan / y gritan «¡Adelante!» sin saber bien por qué // ... // ¡Saber amargo aquel que se obtiene del viaje! / Monótono y pequeño, el mundo, hoy día, ayer, / mañana, en todo el tiempo, nos lanza nuestra imagen: / ¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!” (“Literatura + enfermedad...”, pp. 149-151).

ejemplo, que Bolaño no toma para su ensayo las estrofas de “El viaje” de Baudelaire donde se menciona la muerte; gesto nada arbitrario ya que “Literatura + enfermedad...” presenta una idea del viaje y la literatura que tiende a *lo nuevo* entendido como un “empezar de nuevo”, no como un final o como la “muerte”.

Como anticipamos, Bolaño, para responder a la pregunta por la literatura, se remonta a la poesía francesa y adhiere el viaje a la concepción de la literatura. La relación entre ambas nociones ha sido observada abundantemente no sólo por escritores y poetas, sino también por críticos literarios. En su “Prólogo” a *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*, Jorge Monteleone sostiene que el viaje ha tenido una continuidad en la literatura que lo constituye como “espacio del deseo, zona de ensueño, de reflexión, de aventura”¹⁰. Éste sería el lugar donde lo imaginario transforma el espacio real; la Literatura, entonces, sería esa “zona ideal” donde se puede “transformar todo recorrido en un discurso” (*id.*). *Mutatis mutandis*, se observa una correspondencia entre el pensamiento de Bolaño y el de Monteleone desde diferentes lugares de enunciación¹¹; el primero, el escritor, piensa la literatura como viaje para delinear una poética propia; el segundo, el crítico que elegimos en este caso, lo concibe para construir una “teoría primaria, de eficacia metafórica sobre el relato de viaje”¹². Monteleone, como Bolaño, también encontró el “centro definitivo de la comprensión del relato de viaje” (*ibid.*, p. 11) en el poema “Le voyage” (“El viaje”) de Baudelaire, donde se alcanza “una verdad terrible”: lo nuevo es el abismo, la muerte. El viaje, para Monteleone, es entonces una “vasta metáfora de la ‘pulsión de muerte’” (*ibid.*, p. 13), y “para que esa imagen sea eficaz, debe ser contrastada con una metáfora antigua: la vida como un viaje, un tránsito” (*id.*). Bolaño, en su ensayo “Literatura + enfermedad...”, analiza el poema de Baudelaire también en el sentido de *lo nuevo* como un abismo, el punto límite del hastío, un precipicio al borde de la “enfermedad” que incita al escritor a *volver a empezar*, a buscar allí mismo el antídoto contra el mal y, por el contrario, a “evitar la muerte”. Monteleone agrega a su metáfora que el viaje “combina de un modo acuciante, la experiencia del cuerpo y la experiencia del tiempo, y su relato debe proporcionar los modos de representación de tal vínculo” (*ibid.*, p. 14); el viaje es, por lo tanto, “una experiencia corporal” (*id.*). La enfermedad, a la que tanto se aferra Bolaño en su ensayo, es una experiencia corporal que a menudo lleva al cuerpo a su límite y, aunque no lo diga en estos términos, Monteleone lo reco-

¹⁰ El Ateneo, Buenos Aires, 1998, p. 11.

¹¹ Elijo el texto de J. MONTELEONE porque inicia su volumen sobre el relato de viaje con el análisis minucioso del poema “El viaje”, de Baudelaire, y a partir de él extrae su concepto de ‘viaje’, ineludible en este trabajo.

¹² J. MONTELEONE, *op. cit.*, p. 14.

noce ya que encuentra en el poema de Baudelaire que los viajeros “*padecen* el tedio, sienten un *ardor* inquieto en su corazón” (*id.*).

En la relación entre literatura y viaje, debe señalarse además que éste, como experiencia corporal, necesita ser narrado; según Monteleone (que se basa en un caudal bibliográfico y crítico extenso) “no hay viaje sin relato” porque la narración es “connatural al viaje y la condición de existencia de un viaje residiría en la posibilidad de ser narrado” (*id.*). Como consecuencia, la condición de existencia del viaje radica en ser escrito y leído, de manera que el relato de viaje “supone que nuestra *visión* del espacio es una *lectura* que, a la vez, engendrará *otro* relato posible” (*ibid.*, p. 15). Lo planteado por Monteleone interesa en este caso, cuando anota que “evocar un relato de viaje del único modo posible: narrándolo otra vez” permite “acentuar su carácter de potencial repetición” (*id.*). Pensar *el carácter de potencial repetición* del viaje, implicaría pensar lo mismo para la literatura, y así lo hizo Bolaño al “leer” en el “El viaje” de Baudelaire (relato de viaje vuelto poema) la potencial repetición, la posibilidad de un “volver a empezar” para seguir escribiendo “literatura”, aún cuando se ha llegado al “abismo”. De este modo, en el ensayo de Bolaño parece manifiesta una poética, al considerar la literatura como viaje y repetición –idea plasmada antes en *Tres*, donde en cada una de las tres partes refiere (si cabe este término para un texto como el aludido) de algún modo a un viaje, pero además donde el texto actualiza la idea de repetición al dividirse en tres y titularse precisamente así.

En el capítulo “Elipsis”, de *La escritura y la diferencia*, Jacques Derrida analiza la obra del poeta Edmond Jabès y reflexiona sobre el significado del número “tres” en el lenguaje, operador aquí porque ilustra la idea de repetición intrínseca al viaje y la literatura ya que, según Derrida, los signos, las palabras, han comenzado a serlo repitiéndose, redoblándose; desde el origen, inmediatamente, hay un doble origen más su repetición. Así, “Tres es la primera cifra de la repetición, también la última, pues el abismo de la representación se mantiene siempre dominado por su ritmo, hasta el infinito”¹³; de este modo, el infinito no es ni uno ni nulo ni innombrable, sino de esencia ternaria. No es mi intención ahondar en el planteamiento de Derrida, pero en este trabajo sobre *Tres*, cuyo centro se configura desde la forma del viaje, no se puede obviar la importancia del título y la compleja densidad de significados que adquiere una vez “leído” *el viaje* de Baudelaire.

Bolaño orienta a un “volver a empezar”, a la repetición, y sabe, pues se aferra a Mallarmé, que no sólo los actos del hombre moderno están enfermos, sino también el lenguaje, plausible de la medicina

¹³ JACQUES DERRIDA, “Elipsis”, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 405.

de *lo nuevo*, de aquello que sólo puede encontrarse en lo ignoto al viajar y leer el viaje como forma simbólica. Así, se llega al abismo, único sitio donde se encuentra el antídoto para la enfermedad. Retomo el epígrafe de Blanchot, donde el “libro fragmentario tiene un centro fijo y no fijo”, que se desplaza y “sigue siendo el mismo, cada vez más central, más escondido, más incierto, más imperioso”, pero donde el que escribe lo hace por deseo e ignorancia de ese centro¹⁴. El “libro” fragmentario de Bolaño tiene un centro que lo atrae y se desplaza, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, escondido, incierto e imperioso; pero Bolaño no escribe sólo por deseo, ni por ignorancia del centro, por el contrario, creo que sí vislumbra cuál es el centro escondido y en movimiento de su “libro”: el viaje.

UN PASEO POR LA ESCRITURA

En *Tres* se propone también la multiplicidad de perspectivas mediante una escritura caleidoscópica, de infinitas posibilidades combinatorias y de significados; y también privilegia el fragmento por sobre la totalidad: el título, por ejemplo, nos advierte sobre la organización, y a su vez, la primera y la tercera partes replican la fragmentación¹⁵: la primera parte presenta los fragmentos de modo que el espacio en blanco resulte obscuro y la tercera parte fragmenta el “paseo por la literatura” por medio de la enumeración. El fragmento obliga a pensar también en la unidad, pues la palabra “tres” reúne las partes en una unidad fragmentada en tres, que a la par se fragmentan en sí mismas en un gesto que se reproduce instaurando la idea de infinito. Pero la fragmentación no es total, el *centro* del “libro”, que casualmente es la segunda de las tres partes, no se fragmenta. Así, la primera parte de *Tres* refiere de algún modo un viaje a Gerona de un “autor” llamado B, y su relación con la escritura (no sabemos si de una novela, un guión cinematográfico o quizás una obra dramática), en fragmentos ubicados al comienzo de la página dejando un gran espacio en blanco. La escritura pocas veces ocupa más de la mitad de la página; cuando esto es así aparece centrada, y los blancos se reparten al comienzo y final de la hoja. La tercera parte es un “paseo por la literatura”, un recorrido por los sueños (quizás del “autor” B de la primera parte) donde las situaciones y paisajes están plagados de escritores que conforman un archivo amplísimo. La segunda parte, el *centro*, es la única que no

¹⁴ MAURICE BLANCHOT, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992.

¹⁵ El volumen de Bolaño, *Tres*, se divide en tres partes indizadas en la primera página cada una con su título y su correspondiente número de página, pero sin número inicial ya que no se trata de capítulos: “Prosa del otoño en Gerona”, “Los Neochilenos”, “Un paseo por la literatura”.

se segmenta; se titula “Los Neochilenos” y es un poema extenso sin división estrófica, sin rima y en tono conversacional. Dicho *centro* del “libro” es la gira por Latinoamérica del grupo musical Los Neochilenos; la parte central de *Tres* narra entonces el viaje de los “nuevos chilenos”: el centro del libro es el viaje y *lo nuevo*.

Hay un nuevo modo de construir relatos en el volumen de Bolaño que puede entenderse a partir de lo que explica Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*¹⁶ –cuyo disparador, como sabemos, fue un texto de Borges, “El lenguaje analítico de John Wilkins”¹⁷, donde estaría cifrado el quiebre entre el pensamiento clásico y el moderno, de ahí que para muchos –Bolaño por ejemplo–, Borges sea síntesis y resignificación de la modernidad. *Las palabras y las cosas* nos interesa en tanto estudio del surgimiento de la modernidad. La ‘y’ es un conector de adición o suma, pero en el título de Foucault funciona como una barra separadora para indicar que las palabras no son equivalentes a las cosas y por eso merecen aparecer como objetos diferentes. Particularmente el título y el “Prefacio” del volumen de Foucault, que abrevan en la idea de que las palabras no representan las cosas, resultan operativos para pensar *Tres* de Bolaño y su vínculo con Baudelaire y Mallarmé. Las ideas más relevantes de Foucault, para nuestro trabajo, son el regodeo en la materialidad del discurso y la imposibilidad de encontrar un significado unívoco a las palabras. Recordemos que para Foucault, el transcurso de la historia, donde los discursos se inscriben, no se constituye a partir de una unidad, una continuidad teleológica, sino sobre la base de discontinuidades, por eso propone una “arqueología de las ciencias humanas” y no una historia del pensamiento o las ideas. Repasemos un fragmento del “Prefacio” de *Las palabras y las cosas*:

Esta investigación arqueológica muestra dos grandes discontinuidades en la episteme de la cultura occidental: aquella con la que se inaugura la época clásica (hacia mediados del siglo xvii) y aquella que, a principios del xix, señala el umbral de nuestra modernidad. El orden, a partir del cual pensamos, no tiene el mismo modo de ser que el de los clásicos... el hombre es indudablemente sólo un desgarrón en el orden de las cosas, en todo caso una configuración trazada por la nueva disposición que ha tomado recientemente el saber... ese umbral que nos separa del pensamiento clásico constituye nuestra modernidad¹⁸.

Las dos discontinuidades del pensamiento marcadas por Foucault, la época clásica y la modernidad, surgen a principios del siglo xix, siglo “umbral” de inicio de una literatura de *lo nuevo* que, tal

¹⁶ MICHEL FOUCAULT, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2008.

¹⁷ En *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960.

¹⁸ M. FOUCAULT, *op. cit.*, 7-9, 10.

como lo demuestra en su ensayo “Literatura + enfermedad...”, Bolaño pretendió continuar.

BOLAÑO, NEOCHILENO

La segunda parte de *Tres*, como adelantamos, es un extenso poema, “Los Neochilenos”, cuyo registro asume una forma narrativa que se destaca del resto del volumen escrito, sin embargo, en ‘prosa’. Como centro del libro, esta segunda parte, además de contener en sí misma el viaje y *lo nuevo*, se tensa, pues incluye la figura de Bolaño como “personaje y autor” en un gesto autoficcional; cuestión que nos conduce al ensayo “Literatura + enfermedad...”. El sujeto que controla el enunciado en “Los Neochilenos” es un “nosotros” (primera persona del plural) que engloba a “Bolaño” y a los “nuevos chilenos”. Este “nosotros” es el sujeto que despliega un viaje por Latinoamérica. La palabra “viaje”, centro de *Tres* y de esta segunda parte, aparece en el primer verso y es el primer sustantivo del poema: “El viaje comenzó un feliz día de noviembre / pero de alguna manera el viaje ya había terminado / cuando lo empezamos...” (*Tres*, p. 55). Los “nuevos” comenzaron el viaje cuando ya había terminado, tal como plantea el ensayo “Literatura + enfermedad...”: cuando ya no queda nada por hacer, cuando todo ha terminado, resta *comenzar de nuevo*, incluso el viaje. Hacia el final del poema se vislumbra nuevamente el rastro de Mallarmé; *lo nuevo* (los Neochilenos) nunca abolirá el azar: “Y entonces supimos / que los Neochilenos / estarían para siempre / gobernados / por el azar” (*Tres*, p. 72).

En *El espacio literario* de Blanchot, el punto central en la experiencia literaria es un punto donde la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo es palabra, pero ella no es sino la apariencia de lo que desapareció: lo imaginario, lo incesante y lo interminable. No se trata de cualquier palabra, de la palabra “bruta” que refiere la realidad de las cosas —la que permite narrar, describir y nos da las cosas en su presencia, las “representa”—, sino una palabra que aleja las cosas en la experiencia literaria, las hace desaparecer y es siempre alusiva, evocadora, sugerente. *Tres* de Bolaño podría pensarse en tanto texto que compele al lector a preguntarse por la escritura misma, por la experiencia de la lectura. Preguntarse qué es *Tres* de Roberto Bolaño implica, además, otros interrogantes; por ejemplo, quién narra o habla, qué se narra o de qué se habla, cómo se clasificaría un texto que comprende poesía, narración, autobiografía...

Tres, a la vez que unidad de sentido, se desmembra como dijimos, en su forma: se disgrega en partes que a su vez se cruzan de diversos registros unificados en la intención de ruptura de categorías (autor, narrador, personaje, lector). En este sentido, *Tres* reorienta de conti-

nuo la pregunta por la literatura. Blanchot explica que, cuando Mallarmé se pregunta si existe algo como las “letras”, se trata de una pregunta por la literatura misma. Una respuesta podría ser que la literatura no existe, que no tiene lugar en tanto objeto que existe; así, *Tres* aparece como “la literatura” trasmutada en pregunta y toda ella concentrada en texto. Desde este lugar, nos devuelve a los interrogantes que no hemos respondido sobre la literatura, pues el volumen problematiza el concepto de “literatura” como sistema y rompe todas las categorías consideradas hasta el momento, propias de dicho sistema –incluidas las clasificaciones utilizadas de los tres grandes géneros literarios, lírico, narrativo, dramático (que ubican rigurosamente los textos literarios).

Bolaño, en el ejercicio de disolver las categorías y las clasificaciones, logra que el autor aparezca como un personaje, el personaje como él mismo, Bolaño, y éste, asimismo, como narrador y lector, al tiempo que nosotros aparecemos también como autor, personaje y lector levantando un archivo teórico y literario poderoso en Occidente¹⁹. Cualquier significado que atribuyamos es, por lo tanto, intercambiable, no exclusivo; este texto implica, por ejemplo, un concepto de significado tal como lo ha entendido Roland Barthes, quien considera que la intención de un autor al escribir no es el único anclaje de sentido válido a partir del cual se puede interpretar un texto, y que el significado no está dado por el autor, sino que debe ser creado activamente por el lector mediante un proceso de análisis textual.

Los potenciales de significado de que dispone este texto son múltiples; por ejemplo, en la primera parte de *Tres*, titulada “Prosa del otoño en Gerona”, ‘el personaje’ menciona constantemente el “momento Atlántida”, “el calidoscopio” y “la Universidad Desconocida”²⁰,

¹⁹ Recordemos, por ejemplo, la primera novela moderna occidental: *El hidalgo don Quijote de la Mancha*. Allí se inicia el archivo literario de textos que se piensan y se escriben a sí mismos y cuyas categorías (autor, narrador, lector, personaje) se problematizan con conciencia crítica.

²⁰ En *Tres*, el sujeto que controla el enunciado (que no podemos denominar “narrador” en términos tradicionales) constantemente hace alusión a un “calidoscopio” que toma diversas formas poéticas y, por ejemplo, dice: “el calidoscopio adopta la apariencia de la soledad” (*Tres*, p. 19); del mismo modo aparecen otras construcciones que también funcionan poéticamente como “el momento Atlántida” o “la Universidad Desconocida”. La primera siempre está vinculada a una presencia femenina llamada “la desconocida”: “La sombra que provisionalmente llamas autor apenas se molesta en describir cómo la desconocida arregló todo para su momento Atlántida” (*Tres*, p. 21); la segunda, “la Universidad Desconocida”, si bien proviene de un cuento de Alfred Bester, “Los hombres que asesinaron a Mahoma”, de su libro *El lado oscuro de la Tierra* (*The dark side of the Earth*, publicado en 1964), donde “nadie sabe dónde está la Universidad Desconocida, ni lo que se enseña allí. Tiene un cuerpo docente de unos doscientos excéntricos, y unos dos mil estudiantes... que permanecen en el anonimato hasta que ganan el premio Nobel o se convierten en el Primer Hombre de Marte”, en el texto de Bolaño dicha universidad remite

tres elementos que propician la apertura del significado en infinitas direcciones. En esta primera parte no se constata una anécdota o un hilo argumental, resulta difícil reconocer un conflicto y un desenlace, además, el tipo de narrador “se escapa” de la primera y la tercera personas gramaticales tradicionales y recurre con frecuencia a la segunda persona que contribuye a deformar los límites de las figuras de autor, narrador, personaje y lector en juego: “Te hace bromas, te acaricia. Un paseo solitario por los cines... y ella te acaricia sin decir nada, aunque la palabra calidoscopio resbala como saliva de sus labios...” (*Tres*, p. 15). Además del uso de la segunda persona (“te hace bromas, te acaricia”), los verbos en tiempo presente actualizan un “acontecer” reforzado por el uso no tradicional en los relatos de la oración unimembre (“Un paseo solitario por los cines.”). En apenas dos líneas de un fragmento de *Tres* se reconoce *lo nuevo* en el modo de escribir relatos por parte de Bolaño.

La última y tercera parte, una enumeración de fragmentos de sueños titulada “Un paseo por la literatura”, asume un tono poético y cada ítem es una acumulación de significados a punto de estallar:

2. A medio hacer quedamos, padre, ni cocidos ni crudos, *perdidos* en la grandeza de este basural interminable, *errando* y equivocándonos, matando y pidiendo perdón, maníacos depresivos en tu *sueño*, padre, tu *sueño* no tenía límites y que hemos desentrañado mil veces y luego mil veces más, como detectives latinoamericanos *perdidos* en un laberinto de cristal y barro, *viajando* bajo la lluvia, viendo películas donde aparecían viejos que gritaban ¿tornado?, ¡tornado! Mirando las cosas por última vez, pero sin verlas, como espectros, como ranas en el fondo de un pozo, padre, *perdidos* en la miseria de tu *sueño* utópico, *perdidos* en la variedad de tus voces, de tus abismos, maníacos depresivos en la inabarcable sala de infierno donde se cocina tu Humor (*Tres*, p. 77; las cursivas son mías).

En este sueño, concentración “delirante” (como todos los sueños) de significados, hay una primera persona del plural que se dirige a un “padre” y repite constantemente que están “perdidos”, pese a que se figura el movimiento, se desplazan, están “errando” y “viajando”. El gerundio da carácter de inacabado e incesante al viaje. El título de la tercera parte (que contiene el fragmento citado) parece dar la clave del volumen: un paseo por la literatura. Pienso que *Tres* sería un texto donde los significados no giran en torno a Gerona, Bolaño, o un

intencionalmente tanto a ese cuento de Bestler como a otros tantos ‘significados’. La primera parte de *Tres*, por ejemplo, finaliza con una alusión a esta “universidad”: “Esta esperanza yo no la he buscado. Este pabellón silencioso de la Universidad Desconocida” (*Tres*, p. 52). En los tres casos (el calidoscopio, el momento Atlántida y la Universidad Desconocida, por no mencionar más ejemplos), el carácter ambiguo del sentido es central.

grupo de músicos, sino de la literatura; el texto también respondería a la pregunta por la literatura, un lugar desconocido, sin límites, sin fronteras, metáfora de un desierto que la imaginación puebla y en el que se camina sin saber si en determinado momento encontraremos un precipicio. La literatura sería el espacio del sueño donde todo es posible, donde en una misma enumeración coexisten el marqués de Sade y Macedonio Fernández²¹.

Tres compele a una nueva forma de leer; implica un gesto capaz de dar sentido a lo imposible, a *lo nuevo*, permeable a una multiplicidad de significados. En “Leer: una cacería furtiva”, Michel de Certeau propone que “toda lectura modifica su objeto y que (Borges ya lo decía) una literatura difiere de otra menos por el texto que por la forma en que se le lee”²². Para De Certeau, un sistema de signos verbales “es una reserva de formas que esperan sus sentidos del lector” (*ibid.*, p. 181), a tal punto que el libro es un efecto, una construcción del lector. Como Barthes, De Certeau sostiene que el lector

no pretende el sitio de autor sino que inventa en los textos algo distinto de lo que era su ‘intención’, los separa de su origen, combina sus fragmentos y crea algo que desconoce en el espacio que organiza su capacidad de permitir una pluralidad indefinida de significaciones (*ibid.*, p. 182).

Este tipo de lector es el que propicia obsesivamente el texto de Bolaño que aquí analizamos.

La primera parte de *Tres*, “Prosa del otoño en Gerona”, hace entrar en juego la figura del autor, de texto y al personaje para dar cuenta de que la obra no expresa nada más que a ella misma: “Aquí el texto no tiene conciencia de nada sino de su propia vida. La sombra que provisionalmente llamas autor apenas se molesta en describir cómo la desconocida arregló todo para su momento Atlántida” (*Tres*, p. 21). De modo que si escribir es entregarse a lo interminable, el escritor no puede dar vida a personajes ni garantizarles la libertad por su fuerza creadora. La idea de personaje, así como las formas tradicionales, son uno de los compromisos por los que el escritor intenta salvar sus relaciones con el mundo y consigo mismo: en esta primera parte se evidencia claramente la intención de ruptura respecto de la idea tradicional de personaje, éste no tiene más nombre que el de su

²¹ “9. Soñé que Macedonio Fernández aparecía en el cielo de Nueva York en forma de nube: una nube sin nariz ni orejas pero con ojos y boca... 44. Soñé que traducía al Marqués de Sade a golpes de hacha. Me había vuelto loco y vivía en un bosque” (*Tres*, pp. 81 y 98).

²² MICHEL DE CERTEAU, *La invención de lo cotidiano*. T. I: *Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México, 2000, p. 181.

categoría, el personaje se llama “personaje”: “Mi personaje está sentado en un sillón, en una mano un cigarrillo y en la otra una taza de coñac... es extraño, desde aquí parece que mi personaje espanta moscas con su mano izquierda... Crac, su corazón” (*Tres*, p. 24).

Esta forma de escribir “de nuevo” es un entregarse a la fascinación de la ausencia del tiempo, de lo que sería sin presente, o un presente continuo, y sin embargo esperar, recomenzar otra vez y otra, infinitamente. El presente de este “personaje” sería la imposibilidad de realizar una presencia; imposibilidad que se manifiesta, ya que se le puede mirar “desde aquí” y está allí, con la posibilidad de abrirse a una infinidad de significados.

EL ESPACIO ANAMÓRFICO DE LOS SUEÑOS

En una enumeración de “El lenguaje analítico de John Wilkins”, Borges sacude todo lo que es familiar al pensamiento y trastorna “todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de los seres”²³. Este gesto de “desacomodar” órdenes y moldes, cosa que Bolaño hace en *Tres*, permite que el texto cruce el umbral del clasicismo y se constituya en síntesis de la modernidad al modo de “una enciclopedia china”: “...los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas...”. Cabe preguntarse si los animales de dicha enciclopedia son imposibles o si lo imposible es el orden en que están ubicados; el interrogante de un pensamiento moderno sería este último, ya que, según su lógica, esos animales “fabulosos” no son imposibles por estar presentados como tales; lo imposible sería la escasa distancia que los yuxtapone a los que no son “fabulosos”. Recordemos que para Foucault, lo imposible se halla en el sitio donde las cosas que forman parte de la enumeración son vecinas, ese espacio común de encuentro que estaría (él mismo) en ruinas (*ibid.*, 2), de modo que la página que transcribe la enumeración es el no-lugar del lenguaje.

En la tercera parte de *Tres* no es imposible el sueño del ítem 18 de la enumeración, donde el escritor estadounidense Archibal Mc Leish aparece llorando en un restaurante de Cape Code: lo imposible estaría en la cercanía de este sueño con los “fiambres” y las “playas olvidadas” del ítem 19, o la “legión de toros mecánicos” del 20. En *Tres*, cada sueño en sí mismo es fabuloso como los animales de Borges; esto no

²³ M. FOUCAULT, *op. cit.*, 1.

sería lo imposible (son sueños), pero sí lo sería la cercanía entre el escritor, los fiambres, las playas y los toros mecánicos en la enumeración. Como se sabe, lo que llama la atención a Foucault del relato de Borges es que a partir de esa enumeración se llena de imposibilidad un orden determinado. Debemos reconocer con inquietud, y a veces con malestar, que “hay un desorden peor que el de lo *incongruente*” (*ibid.*, 3): el desorden de lo *heteróclito*, “las cosas están ahí ‘acostadas’, ‘puestas’, ‘dispuestas’ en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir un lugar común” (*id.*). Aquí podríamos disentir en un punto respecto del texto de Bolaño, ya que si bien, al igual que en Borges, las cosas están dispuestas en sitios muy diferentes, Bolaño en cambio sí ofrece la posibilidad de un lugar de acogimiento para Mc Leish (los fiambres, las playas y los toros mecánicos); ese lugar común, el no-lugar, para lo *heteróclito* es la literatura, y la enumeración “ordenaría” el paseo a través de ella. Así, me parece que, al modo de Borges, se hallan “ordenadas” una serie de imposibilidades, 57 sueños que inquietan al lector por su cercanía. Veamos la sección de la enumeración mencionada:

18. Soñé que Archibal Mc Leish lloraba –apenas tres lágrimas– en la terraza de un restaurante de Cape Code. Era más de medianoche y pese a que yo no sabía cómo volver terminábamos bebiendo y brindando por el Indómito Nuevo Mundo.

19. Soñé con los fiambres y las Playas Olvidadas.

20. Soñé que el cadáver volvía a la tierra Prometida montado en una Legión de toros Mecánicos (*Tres*, p. 87).

Estos sueños se encontrarían en el “espacio en ruinas” del lenguaje, dispuestos uno junto a otro, enumerados como si pudieran realmente constituir un orden posible. Lo imposible de pensar no serían los sueños, porque se exhiben como tales, lo que parecería imposible de pensar es el espacio común en el que se han encontrado y el orden que construyen.

Bolaño, en un gesto de filiación con Borges, muestra otra vez que no hay una relación unívoca entre ‘palabra’ y ‘cosa’. La época clásica otorgó al lenguaje el poder de “dar signos adecuados a todas las representaciones”, de recoger “la totalidad del mundo en sus palabras”²⁴, y “la tarea fundamental del discurso clásico es *atribuir un nombre a las cosas y nombrar su ser en este nombre*” (*ibid.*, 125). Pero en la modernidad, el lenguaje ya no es un lugar seguro, un piso firme, sino un espacio en ruinas que inquieta; es como un suelo escarpado al borde del cual hay un abismo insondable.

²⁴ M. FOUCAULT, *op. cit.*, 90.

El lenguaje de *Tres* no posee pretensiones de transparencia respecto de lo real. Escribir, para Bolaño, es un acto que comienza sólo cuando el acto de escribir se aproxima a ese punto donde nada se revela, donde, en el seno de la disimulación, “hablar” aún no es sino la sombra de la palabra, un murmullo de lo incesante y de lo interminable que se mutila con el silencio de los vacíos de la página. Todo esto parece presente en el texto por medio de la retórica del fragmento, que hace evidente el silencio en la página y muestra obscenamente los grandes espacios en blanco.

En *El libro que vendrá*, Blanchot concluye que en una nueva concepción del espacio literario, una frase no se desarrolla de un modo lineal, sino que se abre, y por esa abertura se escalonan, se desprenden, se espacian y se recogen, en profundidades de diferentes niveles, otros movimientos de frases, otros ritmos de palabras, interrelacionados de acuerdo con firmes determinaciones estructurales aunque ajenas a la lógica ordinaria. Podríamos pensar en una lógica del caleidoscopio en *Tres*, como si fueran fragmentos de colores, unidos por medio del movimiento que forman en cada giro una imagen, un significado nuevo; en concordancia también con otra lógica vinculada al sueño cuyo recuerdo siempre es fragmentario y su conformación, ajena a la lógica ordinaria: “56. Soñé que un hombre volvía la vista atrás, sobre el paisaje anamórfico de los sueños, y que su mirada era dura como el acero pero igual se fragmentaba en múltiples miradas cada vez más inocentes, cada vez más desvalidas” (*Tres*, p. 105). Este fragmento de *Tres* parece describir la mirada del escritor y el lector respecto de lo fragmentario.

El paisaje anamórfico de la literatura es el no-lugar fragmentado de la escritura y Roberto Bolaño comprende, por medio de la lectura de los poetas franceses del siglo XIX y de narradores como Borges, que el viaje y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte y que “sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea... tal vez un método, con suerte: *lo nuevo*, lo que siempre ha estado allí” (“Literatura + enfermedad...”, p. 158).

MARÍA EUGENIA FERNÁNDEZ

CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata