



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

**AMBERES DE ROBERTO BOLAÑO O EL PROBLEMA DE LA ESCRITURA:  
HACIA UNA POÉTICA RIZOMÁTICA**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

JUAN PABLO CONTRERAS ABAD

**DRA. CARMEN ÁLVAREZ LOBATO**

DIRECTORA DE TESIS

**DRA. ROSARIO PÉREZ BERNAL**

**DRA. ELSA LÓPEZ ARRIAGA**

CO-DIRECTORAS DE TESIS



JULIO 2019

## Índice

Introducción.....	5
1. Inicio de una carrera literaria en fuga .....	23
1.1. El pasado mexicano de Bolaño como autorreferencia .....	23
1.2. Traspaso de los géneros literarios a través del tiempo .....	34
1.3. Efecto reflejo entre Roberto Bolaño y su personaje homónimo .....	43
1.4. El <i>camping</i> : donde todos los espacios confluyen .....	51
1.5. Intervalos poéticos y cinematográficos en trasposición.....	57
2. Elementos de dispersión en la novela .....	68
2.1. Influencia antinómica como una contradicción asequible.....	68
2.2. Implicaciones de una novela híbrida .....	72
2.3. Enclave y exclave, la novela como <i>puzzle</i> .....	78
2.4. Procedimiento de pliegue en la escritura .....	91
3. Al encuentro de variables deleuzianas .....	99
3.1. Problemática en la escritura.....	99
3.2. Ambigüedad y líneas de fuga.....	106
3.3. Impulso creativo: potencia-de-no .....	113
3.4. Estructura y lenguaje desmontable .....	119
4. Poética rizomática .....	123
4.1. Novela de naturaleza rizomática .....	123
4.2. <i>Amberes</i> y los principios del rizoma .....	131
4.3. La escritura en proceso de desestratificación .....	144
Conclusiones.....	150
Bibliografía .....	157

## Agradecimientos

El presente trabajo no podía alcanzar su término sin el valioso apoyo de mi directora de tesis, la Dra. Carmen Álvarez Lobato quien alentó en todo momento mi formación académica como estudiante de la maestría y que hoy se materializa con el cumplimiento de mi objetivo. De la misma manera, agradezco la puntual reflexión de mis atentas lectoras la Dra. Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal y la Dra. Elsa López Arriaga quienes con su experiencia, conocimiento y compromiso me orientaron en cada etapa correspondiente la investigación de mi tesis. Con admiración y respeto reconozco su vocación y trabajo en mi formación profesional durante el posgrado.

También agradezco muy especialmente al Dr. Alexis Candia por sus enseñanzas, consejos, momentos de análisis en torno a *Amberes* y la obra de Roberto Bolaño. Su interés en mi trabajo, su honesta amistad y hospitalidad brindada durante mi movilidad estudiantil que tuvo como destino el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Playa Ancha Chile fueron vitales en el desarrollo de mi tesis y en la creación de un lazo entre su universidad y la Universidad Autónoma del Estado de México.

Doy gracias a cada uno de los profesores con quienes tuve la oportunidad de asistir a sus respectivas cátedras: la Dra. Sonja Stajnfeld, el Dr. Jorge Asbun Bojalil, el Dr. Francisco Solé Zapatero y la Dra. María Luisa Bacarlett Pérez. Sus enseñanzas —en que conocimiento y análisis son fuente interminable— motivaron mi desarrollo como estudiante de la Maestría en Estudios Literarios.

Agradezco enteramente a mi esposa Rosa Isela De la Cruz Vargas por ser mi guía, mi compañera amada y por bendecir mi vida con el nacimiento de nuestra hermosa hija Paula Isela. Gracias por su paciencia y sabiduría que ayudó a culminar con éxito mi meta propuesta.

*Yo prefiero juzgar una obra por su estructura, por su ritmo, por su valor, por su resistencia a la soledad, que por motivos puramente éticos, entre otras razones porque ya no podemos repetir la paradoja de Dante, que encuentra en el infierno a sus poetas favoritos*

Roberto Bolaño

## Introducción

La literatura de Roberto Bolaño se encuentra a caballo entre dos siglos, un tránsito que le permitió otear el panorama de las letras latinoamericanas durante las últimas dos décadas del siglo XX y los primeros tres años de nuestro siglo hasta 2003, año de su muerte. Este periodo puede verse como la medida de su carrera de escritor en que se planteó una encrucijada: crear su universo literario al borde de uno y otro siglo que se expande hacia otros avatares, otros países, otras lenguas, nuevos lectores y otros escritores influenciados incluso por su estilo. Expansión que, no obstante, tiende a contraerse hacia la franja entre siglos.

La etapa referida avala un impulso autoficcional en su literatura, donde es al mismo tiempo el escritor y el personaje. A la luz de las observaciones de José Manuel González Álvarez, comprendemos que la correferencia entre el yo del autor con el narrador y su personaje en su viso autobiográfico, requiere el empleo del término autoficción manejado por Philippe Lejeune como respuesta a la pregunta si el héroe tiene la posibilidad de llevar el nombre del autor. La respuesta es afirmativa en el plano de la autoficción: “La autoficción defiende la identidad nominal entre el autor, narrador y personaje [...] “pacto ambiguo”, inclinado a señalar a veces la identidad autor-narrador-personaje y otras su posible disociación” (González Álvarez 29). Este crítico sigue los pasos de Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* para determinar que la autoficción surge como posibilidad de instaurar una forma narrativa híbrida en la frontera de la ambivalencia y la incertidumbre genérica en

que el autor/sujeto no aspira a presentar una imagen acabada de sí mismo para mostrarse como su identidad fracturada.

La autoficción para el escritor Roberto Bolaño es una oportunidad de entrar y salir de su propia obra con una serie de referentes a su biografía, en este caso la contracción atraería aspectos de la vida del autor Roberto Bolaño y la expansión tendría la función de rebasar la circunscripción de los mundos literarios que en una obra literaria podrían sellarse. La obra de Bolaño no es un mundo cerrado, sino que abierto a otras posibilidades a partir de la auto referencia. Un ejemplo de la posibilidad de la obra de expandirse y contraerse en otra circunstancia, es el recorrido temporal y espacial que hay en la novela 2666 que relata la historia de un soldado alemán de nombre Hans Reiter durante la Segunda Guerra Mundial en Alemania hasta llegar en el tiempo a los asesinatos de mujeres en la ciudad de Santa Cecilia a finales del siglo XX en México; el personaje bifurca los hechos a través del tiempo hasta crear una expansión. Aunque en la novela sabemos que los hechos se encuentran vinculados de manera retrospectiva, el efecto de contracción se da por la posibilidad de retrotraer la trama en una itinerancia que se construye de manera prospectiva hacia los años noventa con la historia del sobrino de Hans Reiter: Hass Klaus quien vive en Santa Cecilia y es acusado por los asesinatos de docenas de mujeres ocurridos en esa ciudad mexicana.

En este sentido me refiero a la posibilidad de la literatura de Bolaño de crear en los años de intermediación entre los siglos XX y XXI un arco mayor en el espacio y en el tiempo en que sus personajes quedan suspendidos en algún punto de la historia hasta ser hilvanados por una voz que va a estar presente en casi todas las novelas, hablamos de un alter ego cuya raíz biográfica cambiará de piel hasta

convertirse finalmente en “B” o Arturo Belano, dos nombres, en cambio, una sola faz: la que la autoficción propuso.

Este es uno de los aspectos que distingue inmediatamente a la obra de Bolaño, es decir, la manera en que su vida se dispone como la materia prima de su literatura, su vida pasará por el tamiz de la ficción hasta quedar envuelta dentro de su propio mundo literario. Bolaño es su propio personaje y el México DF, Santiago y Barcelona —lugares donde él autor vivió— el reflejo de geografías que reproducen los pasos de un escritor que dejará en sus páginas la constancia de las experiencias adquiridas, de los rostros e imágenes que se cruzaron con él.

Esta es la visión que sustenta la obra de Bolaño y la diferencia de la de otros escritores de su generación, es el factor que ha colocado a Bolaño en el atril de los autores representativos en nuestros días, incursión que fue anunciada cuando Bolaño aún vivía por algunos críticos, entre ellos José Promis que dijo: “Roberto Bolaño es un escritor sobresaliente, un hombre que ha asumido la literatura como forma de vida. Desde muy joven decidió con admirable e inusual osadía entregarse íntimamente a su práctica” (Promis 48). Lo cierto es que la crítica ha destacado —y en otros casos sospechado— el reconocimiento de la obra de Bolaño a partir de los años noventa del siglo pasado para ofrecer diversas perspectivas.<sup>1</sup> Por ejemplo, para el investigador Wilfrido Corral, el escritor Roberto Bolaño es un representante no solamente de lengua española, sino de la nueva literatura mundial, ya que son

---

<sup>1</sup> Considero que el reconocimiento pleno de la obra de Bolaño, aunque iniciado con los premios municipales muy menores para sus cuentos, al igual que el Premio Ámbito Literario 1984 para su primera novela conocida y escrita con Antoni García Porta: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, se inicia a partir del Premio Herralde de Novela de 1998 y el Premio Rómulo Gallegos 1999 para *Los detectives salvajes*.

precisamente sus diferencias las que avalan su calidad literaria fundada en el rompimiento con el canon del escritor latinoamericano. Para Corral, el escritor de *Los detectives salvajes* logra convertirse en el mayor protagonista de la «nueva literatura mundial» que no es la misma que conocieron nuestros abuelos o padres académicos. La de Bolaño es una que: “reconstruye modelos de identidad y patrones novelísticos” (Corral 17). Corral distingue una separación notoria entre la generación de los lectores del *boom* latinoamericano y los que encontraron en Bolaño y en la generación de los nacidos en la década de los cincuenta una opción literaria distinta cuya estética suponía otros principios.

Corral explica que Bolaño encabeza su generación y es el único que ha llevado su literatura gracias a las traducciones en distintas lenguas a convertirla en un fenómeno de literatura global. El pilar de este alcance es una estética contraria a la que estudiaron y fijaron los académicos dedicados a la literatura hispanoamericana que hacia los últimos años del siglo XX parecía convertida en una dependencia de política comercial. La literatura de Bolaño intenta reconstruir un modelo propio a través de múltiples influencias que disipen cualquier esquema literario a cambio de una “exterioridad nebulosa” (Corral 17) alcanzada por el variado influjo de los materiales que construyen en lo ambiguo su valía.

La literatura de Bolaño se encuentra entre estas dos generaciones, la primera que creció con el modelo del escritor infundido por el *boom*, y la segunda, que al comenzar el siglo XXI descubre sus aficiones un tanto distantes de la literatura de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes. Esta situación ayudó a que Bolaño se convirtiera en una especie de faro para muchos lectores fatigados por la lectura de autores que se habían convertido con el paso de los años en

institucionales. No es falso que algunos autores del *boom* sigan considerados en los planes de estudio de la formación educativa de los estudiantes de Latinoamérica.

La aparición de la literatura de Bolaño representó una excepción, creció su popularidad en los círculos de universitarios sin militancia literaria, lo cual explica gran parte del éxito de Bolaño; atrajo a los *outsiders*, lectores al margen o fuera de las tendencias literarias consagradas, lectores que renuncian a los modelos viejos y se inclinan por literaturas que interactúen con ellos. Es el encuentro con una literatura que tome en cuenta a sus lectores para cruzar el límite de la ficción donde autor y lector —como actor y espectador— asisten a una propia puesta en escena que los demora y los abisma en la exterioridad de una centuria que termina y otra que comienza, allí donde ambos puedan precipitarse al vacío que Bolaño promueve de forma insistente en su literatura. Un vacío como único destino posible por el autor y aceptado por el lector, un vacío por el que pactan su complicidad. Pacto que condena a los dos a algo que Bolaño menciona como el juego metaliterario:

Estoy condenado, afortunadamente, a tener pocos lectores, pero fieles. Son lectores interesados en entrar en el juego metaliterario y en el juego de toda mi obra, porque si alguien lee un libro mío no está mal, pero para entenderlo hay que leerlos todos, porque todos se refieren a todos. Y ahí entra el problema (Braithwaite 127)

El éxito de la obra de Bolaño dio origen a una dimisión entre detractores y admiradores, los primeros movidos por una animadversión suscitada porque en su momento se vieron afectados por el reconocimiento que se empezaba a tener la obra de Bolaño lo que los privó de premios y arrebató la fama. Este es el caso del escritor cubano Eliseo Alberto que sostuvo una animadversión con Bolaño

debido a que en la edición XI del Premio Rómulo Gallegos de 1999, pierde con su novela *Caracol Beach* ante *Los detectives salvajes*.

Se entiende de esta manera la raíz de una de las detracciones, pues el rechazo que escritores como Eliseo Alberto sintieron por Bolaño derivó de la incomodidad que nació de la aparición de un escritor que saboteara el camino hacia la cima del mundo literario y que contradictoriamente avanzaba a ella por otras vías. Eliseo Alberto consideró a Bolaño: “un escritor exageradamente valorado” y dijo que: “A la novela *Los detectives salvajes* le sobran páginas. No era un buen cuentista. Y como poeta deja mucho que desear” (Olivares Baró). Si tomamos en cuenta la opinión de Eliseo Alberto como una de las primeras querellas que se hicieron de la obra de Bolaño, hoy puede ponerse en tela de juicio su apreciación pues su animosidad se explica por el contexto. Surge una cuestión, ¿acaso los detractores de Bolaño en algún momento perdieron o sintieron amenazada su posición en el medio literario? Posiblemente.

La sobrevaloración que se hace de la obra de Bolaño es la máxima de la campaña anti Bolaño afanada en minimizar las cualidades que la literatura del escritor de *Amuleto* ha demostrado. El escritor Franco Félix comenta que el empeño de los detractores al querer revelar a un escritor sin fuerza literaria, muestran un resentimiento que exclusivamente brota de *Los detectives salvajes* de la lectura exclusiva de esta novela adquieren los argumentos suficientes para discutir a un autor autobiográfico y pretencioso sin ninguna historia por contar. De manera irónica Franco Félix se pregunta: “Tengo una pregunta para ellos: ¿Qué hora es? ¿El siglo XIX? Que un libro sea sancionado por no tener historia es tan imbécil como exigirle al *Ulises* que nos cuente algo más que el recorrido que hace Leopold Bloom en

Dublín” (Félix). Finalmente, para Franco Félix existe algo que no se entiende acerca de los detractores de la obra de Bolaño y que piensa conveniente recordar: que sus libros no son meras autobiografías, sino narraciones auto referenciales tamizadas por la ficción que otorga la verdadera vitalidad de una obra que mientras más detractores tenga, más lectores generará.

Asimismo, algunas valoraciones que hoy llaman la atención son aquellas que emitieron los primeros críticos de Bolaño para denostarlo y en lo sucesivo enmendar su crítica y alabarlo, es el caso de Camilo Marks, quien rectificó diciendo que Bolaño era el mejor escritor en lengua española en el 2002 (Marks 123). Otras voces, la de José Manuel López de Abiada insistió en que la obra de Bolaño había alcanzado después de 2003 magnitudes asombrosas por sus cualidades (López de Abiada 16) que lo convirtieron en el escritor tutelar de la primera generación de narradores de lengua española al comienzo del siglo XXI: “maestro literario indiscutido y concordante por los nuevos escritores latinoamericanos (López de Abiada 38). Entre las cualidades enumeradas por el crítico y que valora importantes para pensar la obra de Bolaño se encuentra la nutrida juventud de lectores fieles a sus libros y la inusitada recepción crítica en los EE.UU.

Actualmente, de la mano de la crítica que ve en Bolaño el último escritor fundamental para las nuevas generaciones, va el acontecimiento editorial que en nuestros días va de la mano de la nueva publicación en la Editorial Alfaguara de los títulos de Bolaño dados a conocer por la editorial Anagrama. Se suman a los libros reeditados los que aparecen de manera póstuma como *El espíritu de la ciencia ficción* del año 2016 que inauguró la segunda etapa póstuma de Bolaño.

En el prólogo de este título el crítico Christopher Domínguez Michael apunta acerca del fenómeno de Bolaño, un cese al resentimiento de los escritores y críticos que mostraron sistemáticamente actitudes negativas u hostiles ante cualquier asunto que tuviera que ver con Bolaño y su literatura; para Domínguez Michael, hoy ya nada pueden defender aquellos de cara a la reformulación del canon que Bolaño provocó con su obra literaria:

Ya no se oyen las voces estridentes de quienes se sintieron desplazados por la irrupción de escritor genial en el último minuto (autores de su generación en ambas orillas del Atlántico) o de los profesores perezosos ante la evidencia de que el canon tendría que ser modificado por culpa del chileno. Tampoco cosechan demasiado crédito quienes —pues no sólo en política sino en literatura abundan las teorías de la conspiración— adjudican la posteridad de Bolaño a una siniestra operación del mercado editorial. (*El espíritu de la ciencia ficción* 9-10).

Indica Domínguez Michael que no debe haber duda de que Bolaño fue el gran narrador hispanoamericano capaz de transitar al borde de los siglos XX y XXI, la progresiva aparición y publicación de sus inéditos no hace sino corroborarlo; el ritmo de publicación póstuma ha presentado cada año un nuevo libro de Bolaño, en 2017 se publica *Sepulcros de vaqueros* en que se lee un panorama prístino del escritor futuro de *Estrella Distante*; otro libro, *Cuentos completos* reúne sus narraciones ya conocidas, pero ofrece un texto inédito, el cuento “El contorno del ojo”; otra entrega en 2018, fue *Poesía reunida*, que representa un esfuerzo quizá definitivo de recopilar la totalidad de sus libros de poesía más los poemas publicados en revistas, *plaquettes* y volúmenes en colectivo de la década de los setenta, mismos que eran inconseguibles.

En enero de 2019 se publica *A la intemperie*, volumen que reúne el trabajo periodístico de Bolaño que se inicia desde los setenta hasta 2003, el libro reúne además de los discursos conferencias y prólogos conocidos, el texto que lo inició todo: el manifiesto infrarrealista que hasta ahora ningún libro del autor había recopilado. *A la intemperie* es un libro que para Jorge Volpi: “da a conocer otra faceta del autor: más teórica, sí, pero tan profundamente autobiográfica como la que atraviesan sus obras más conocidas” (*A la intemperie* 9). Sin duda, la publicación de estos títulos y los ya conocidos, responde a la apetencia de los lectores por extinguir el *quid* bolañiano con el fin de seguir asistiendo a la construcción de su universo que por momentos parece interminable, o que el mismo Bolaño pareciera trazar desde la tumba y a punto de terminarse la segunda década del siglo XXI; un juego llevado mucho más lejos de lo que el personaje Benno von Archimboldi hiciera en 2666. Este contexto invita a reflexionar acerca de la vitalidad de Bolaño y cómo se aumenta la suma de nuevos adeptos a su literatura, una que por inacabada es inabarcable y tiende a expandirse hacia el interior de sí misma.

Desde su muerte en 2003, en dieciséis años la literatura de Bolaño ha alcanzado una nueva dimensión al ser traducida a más de diez lenguas, en este lapso ningún crítico ha podido constreñir la valoración antes mencionada que los críticos y los lectores alrededor del mundo tienen de Bolaño; esta es una diferencia más que lo distingue de otros escritores de su generación. Corral mide este impacto en Estados Unidos y casa a cuenta que es: “el perfecto novelista latinoamericano, que mantiene el tipo de atención mundial que los autores del Boom, casi juntos, no acumularon en su momento” (Corral 10). Si bien el *boom* es un referente inamovible para la cultura y la literatura universal; la literatura de Bolaño representa más que

una interrupción en su continuidad legada, es una literatura que llevó a la deliberación del canon erigido por el *boom*. Para Ignacio Echeverría: “Bolaño es de otra generación, pero se convierte en el primer escritor desde el ‘boom’ que adquiere proyección internacional. Y lo hace con un modelo de literatura que cambia el código, que cambia el paradigma del ‘boom’... Aunque se nutre de algunos de sus escritores; aunque sea hijo de este fenómeno, él se abre a otras corrientes” (Echeverría). Y Bolaño al abrirse a otras corrientes, se distancia del *boom* dando voces y tumbos desde el inicio de su carrera en México, en su trasiego infortunado por Chile, en su regreso a México y en su viaje final a Barcelona. Desde donde confiesa:

El territorio que marca mi generación es el de la ruptura. Es una generación muy rupturista, es una generación que quiere dejar atrás no sólo el *boom* sino lo que genera el *boom*, que es una generación de escritores muy comerciales. Es el territorio del parricidio, por un lado. Y por otro lado es el territorio de lo borgeano (Braithwaite 107).

Esta declaratoria de Bolaño programada por su actitud desafiante ante las instituciones literarias atrajo a muchos lectores que después de su muerte dio paso al origen de un mito que viajaba con su literatura. Actualmente el mito Bolaño está casi extinto, pero ello no ha menguado la voluntad de leer y aproximarse de manera crítica a su obra, aunque como reformula el bolañista López de Abiada, es una empresa condenada al fracaso (López de Abiada 12). No obstante, la imposibilidad es el motor de búsqueda de esas vías de acercamiento.

Esto no impide aspirar a revelar las coordenadas de su universo literario en que es clara la transposición de la realidad con la ficción y ya desde su poesía

temprana se ofrece una mirada de la conjunción que sirvió como impulso a su producción. En su poema “Mi poesía” se anuncia el inicio de un viaje literario que comienza desde la llegada de Bolaño a Barcelona donde dibuja el mapa de su obra y acuna su propia mitología. En “Mi poesía” vemos cómo los términos y las formas de su escritura dejan ver elementos de una poética ligada a lo autobiográfico: “Mi poesía temporada de verano 1980 / sobreimposición de dos cines dos películas” (Bolaño, *Poesía reunida* 41). La “sobreimposición” es la de dos imágenes cada una dedicada a lo autorreferencial de la vida de Bolaño y la ficción capaz de delinear un universo desde su llegada a España en el año de 1977 (Braithwaite 119), cuando Bolaño arriesgará lo último que le quedaba para comenzar una vez más después de su incursión en México, renovación que coincidirá con la movilización cultural de la ciudad de Barcelona:

En Barcelona no sólo encontré gente catalana, que la encontré, y magnífica, sino de todas las partes de España y de Europa y de Sudamérica también [...] España empezaba a ser un país democrático. Y había grandes márgenes de libertad. Para un extranjero como yo, eso era un regalo que jamás podré agradecer lo suficiente (Braithwaite 39)

El vínculo entre realidad y ficción tiene un objetivo difuminar sus fronteras, una estrategia que Bolaño calculó y que fortalece en los lectores su empeño de ir al encuentro de su obra. En este intento, las pruebas se proponen en la serie de acontecimientos que encabeza la reedición de todos sus libros, hecho que está precedido por los homenajes, los congresos como *Estrella Distante. Congreso Literario a 10 años de la muerte de Roberto Bolaño* organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Universidad de Playa Ancha y la Universidad

Andrés Bello en julio del 2013; la Cátedra literaria-cultural en homenaje a Roberto Bolaño, organizada desde 2014 por la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portales de Santiago de Chile, la preparación de *Archivo Bolaño 1977-2003* que se está dedicada a su vida y obra y que se expuso en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en 2013, la presentación de documentales como *Bolaño cercano* de Erik Haasnoot (2008), *Roberto Bolaño: el último maldito* de José Luis López-Linares (2010), *La batalla futura* de Ricardo House (2012), los largometrajes *Il futuro* de Alicia Scherson que adapta *Una novelita lumpen* (2013) y el documental de ficción *La biografía inventada* (2018), dedicado al personaje Arturo Belano y dirigida por Nicolas Lasnibat. Todos estos son eventos que avalan los lectores, críticos y académicos con su asistencia y participación para hallar vías de comunicación con la obra de Bolaño.

Como se adivina en el título de mi tesis, mi trabajo es lateral a estos acontecimientos y a su vez quiere ser claro en la dirección que sigue la hipótesis de mi investigación, a saber, que *Amberes*, libro de Roberto Bolaño, mantiene una problemática derivada de su publicación, género, estructura, lenguaje y argumento para fomentar un tipo de novela fundada en los principios del rizoma, esta correspondencia *Amberes-rizoma* propone un tipo de novela que no se jerarquiza porque no empieza y tampoco finaliza pues se encuentra en el punto medio de todo aquello que la compone como el tiempo: siglo XX y XXI; los géneros: lírico y narrativo; las influencias: antinómicas; las perspectivas: la del perseguido y la del perseguidor; el desarrollo de la idea: la escritura de la no escritura. Todos son factores de la problemática de *Amberes*. En este sentido, mi objetivo primordial es

servirse del concepto rizoma para comprender la escritura de una novela cuya poética promueve la fuga de sí misma para abrir sus vías de significación.

Mi trabajo se plantea como objetivos secundarios revisar el contexto crítico del que depende *Amberes* en la actualidad para valorar los supuestos de investigadores que han dedicado partes de capítulos y artículos de investigación a esta novela; presentar un punto de encuentro con *Amberes* como una novela de condición ambivalente que no puede desligarse de los planos de la realidad y la ficción; aproximarme a la manera en que está escrita la novela, desasida por falta de vínculos en la consecución de los hechos narrados, resaltar la confluencia de descripciones, anécdotas e imágenes intermitentes y sobreimpuestas unas en otras para constituir la historia como un *puzzle* completado sólo en algunas secciones para sustentar un misterio que se desteje de manera gradual.

En el marco que da referencia acerca de los estudios de *Amberes*, hay un número breve de estudios centrados exclusivamente en *Amberes* de Bolaño. La causa seguramente puede hallarse en la fórmula que el libro presenta y que puede preconcebirse como el más complejo de la producción que Bolaño decide publicar, pues desde su génesis y el planteamiento de la naturaleza narrativa propone al lector un desafío de corto alcance si se centra la atención solamente en lo fragmentario del texto y en la voluntad de experimentación que dominaba a Bolaño en 1980. Por consiguiente, dos son los acercamientos más tangibles de la obra que en orden temporal dan a conocer Alexis Candia en un capítulo de su obra *El 'paraíso infernal' en la narrativa de Roberto Bolaño* y Enrique Salas Durazo en un artículo escrupuloso e interesante sobre *Amberes*: “Roberto Bolaño’s Big Bang: Deciphering the Codeo of an Aspiring Writer in *Antwerp*” incluido como capítulo en el reconocido

libro *Roberto Bolaño, a Less Distant Star: Critical Essays*. A diferencia de los estudios de Candia y Salas Durazo, varios son los matices, así como exiguos que otros escritores y estudiosos han hecho de *Amberes*; de este grupo el que encabeza la lista es Rodrigo Fresán cuya visión de *Amberes* como un punto de origen se enlaza con la de Salas Durazo. Las otras voces que se suman al paso son las de Patricia Espinosa, Myrna Solotorevsky, Nibaldo Acero y Florence Olivier más interesados en la oquedad formal de *Amberes* y que también surgen en el marco de libros dedicados a la obra de Bolaño.

La justificación de mi estudio de la novela *Amberes* de Roberto Bolaño radica en la ausencia de un estudio dedicado exclusivamente a la perspectiva de *Amberes* sobre el tema del problema de la escritura y que en mi tesis aporta información pertinente para valorar el lugar que ocupa dentro de la historia y en torno a su papel como una novela, es decir en la trama y en el proceso de escritura respectivamente. Esto nos permite reconocer en *Amberes* la iniciación del escritor no sólo a través de su primera novela, sino como una síntesis de su poética narrativa. Reconozco que la relación que mi estudio hace de *Amberes* con el rizoma ya está anunciada por Patricia Espinosa y Alexis Candia, la primera lo esboza apenas en el estudio preliminar a *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*; el segundo lo sugiere como un proyecto interesante a realizar. Al momento de la escritura de mi tesis, los dos investigadores chilenos no han llevado a cabo un estudio pormenorizado sobre *Amberes* por continuar el aporte a los estudios de Bolaño a partir de otros temas. Por ello, mi estudio se distingue porque retoma completamente la relación de *Amberes* con el rizoma para entreabrir el hermetismo de una novela de carácter ambiguo.

Una reflexión de lo rizomático para describir su escritura nos aproximará a una obra que fue escrita por su autor en los albores de su poesía y que va a descubrir con el paso de los años su verdadero destino en la novela a cambio de la manipulación del género de la novela debido a su permisión para desarticular sus partes como una alternativa operante en los avatares de la literaria moderna. Mi tesis valora las particularidades de una novela que aprovecha las virtudes del género de la novela en su carácter de indefinible —como lo propone Javier Cercas en una de sus conferencias en Weidenfeld del 2015 y reúne en su libro *El punto ciego*—, abierto a la posibilidad de creación y desestructuración, que supone en el rizoma la metamorfosis de la escritura como juego y ruptura.

Puesto que la perspectiva central del análisis de mi tesis parte de la problemática de la escritura en la posibilidad de *Amberes* de ser una novela de proyección sintética de la carrera del autor, será necesario plantear algunos parámetros que sirvan de ejes teóricos en los que se apoye mi la lectura interpretativa de mi tesis. Para empezar, entenderemos el concepto de problemática de la escritura en torno a la definición que hace Gilles Deleuze en el libro *Crítica y clínica*; del mismo modo será útil la paráfrasis constructiva que Giorgio Agamben hace en torno al acto de creación desde la visión de Gilles Deleuze, a saber, un acto de resistencia que Agamben relaciona directamente como una potencia-de-no. Esta teoría conjunta —la de Deleuze y Agamben — permitirá distinguir una arista importante en *Amberes* caracterizada por su condición ambigua como novela que no se lleva a cabo en su escritura al momento ciertamente de escribirse. Para ello, mi estudio emplea la construcción discursiva de la novela y la ambigüedad en el pensamiento de Octavio Paz con el propósito de aclarar la incidencia del discurso

narrativo ambiguo de *Amberes* e interpretar el acto de producción en su problemática: la no escritura que se escribe, proceso válido que permite seguir las huellas iniciales del acto literario como lo entiende Bolaño. Esto nos permitirá tener un lente para enfocar toda su etapa productiva hasta 2002.

Dado que mi trabajo se centrará en textos de Gilles Deleuze, es ineludible para mi análisis, al momento de observar la dirección de *Amberes* hacia una poética rizomática, basarme en los principios del rizoma que se exponen en *Mil mesetas*, obra que escriben en conjunto Deleuze y Félix Guattari, su libro resulta fundamental para dar cuenta de la definición que en mi trabajo se atribuye a *Amberes* en su posibilidad de constituirse como un libro rizoma. Hacia el final de mi trabajo y luego de destacar esta condición en la novela de Bolaño, ofrezco un análisis de la desestratificación del texto para continuar con la teoría de Deleuze y Guattari, y de esta manera, observar que en la novela subsiste una matriz ideológica proclive a la multiplicidad de multiplicidades de la que Deleuze habla y que puede vislumbrarse en *Amberes* en tanto que escritura que no se escribe, sino que se desestratifica.

En cuanto al contenido de mi trabajo, en el primer capítulo me dedico a indagar en el transcurso del autor durante los años setenta en el momento en que empieza a alejarse del infrarrealismo hasta abandonar al grupo para viajar a su destierro definitivo en Barcelona. Tomo en cuenta la noción vivencial del autor para tener un paisaje general que empezaría por delimitar la ideología del escritor después de su trasegar en México y haber participado con los jóvenes escritores infrarrealistas. Sumado a esto ofrezco una mirada retrospectiva acerca de la relación de “Gente que se aleja” y *Amberes* para señalar un progreso de ámbito estructural en la novela publicada en 2002. Junto a ello indago en los motivos de

creación del personaje Roberto Bolaño desde sus primeros poemas hacia el final de la década de los setentas, dichos motivos que atraigo en este capítulo son el cine y la poesía. Pero es justo el tiempo de transición de la novela lo que quiero subrayar ya que además de presentarla como la novela de Bolaño que le habría llevado más tiempo escribir y publicar en vida, es de hecho, el umbral que nos permite asomarnos a una poética constituida en el periodo 1980-2002.

En el capítulo dos me centro en examinar las distintas influencias, entre las que se destaca la de Burroughs que ayuda a definir *Amberes* como un texto *non-sequitur*, sin sucesión en los acontecimientos de una trama desintegrada en la totalidad de sus capítulos. La influencia de Burroughs y su *cut-up* sirve para mencionar que la historia de *Amberes* sufre un desdoblamiento que llamo repliegue por parecer más adecuada. El repliegue en *Amberes* permite una técnica intencionalmente contradictoria que evoca un grupo distorsionado de autores y obras que le dan a *Amberes* el símbolo de la descomposición premeditada de la obra en su proceso creativo. En este capítulo menciono la interpretación que Alexis Candia y Patricia Espinosa críticos hacen de *Amberes* en relación con el rizoma y cómo esta concepción puede emitir posibilidades de lectura.

En el capítulo tres después de comprender *Amberes* en su surgimiento, su conservación en el tiempo y su fijación como un texto que declara en sus influencias el motivo de su construcción, me centro en la observación de su naturaleza narrativa, para ello, retomo la filosofía de Gilles Deleuze para identificar la problemática de *Amberes* como la imposibilidad de la escritura en su potencia-de-no que resulta en la realización misma de la escritura; este es el motivo medular de una novela que se trata de no escribir mientras se escribe. Esta contradicción en mi

análisis busca señalar la ambigüedad de una obra que descifra el ejercicio creativo de Bolaño, para ello, recorro a Octavio Paz que se enfocó en interpretar la ambigüedad en el género de la novela como un síntoma de la época a la que pertenece *Amberes*; estudio la visión acerca de la ambigüedad expuesta por Paz para establecer un punto de afirmación de *Amberes* frente a su técnica en que la contradicción juega un papel de torsión del texto.

Hacia el término de mi trabajo, en el cuarto y último capítulo el lenguaje de análisis supone el uso del término rizoma para comprender la obra como un libro no arborescente o en términos de uso, una novela no tradicional que sale de su propia categorización, es decir, que se desestratifica, concepto de Deleuze y Guattari que ayuda a entender la escritura de una obra múltiple que esencialmente es una novela posible, en la que el autor parece estar luchando por el derecho de escribir fuera de los modelos consabidos para situarse en la intermediación de la problemática que supone la búsqueda de una poética en que la obra se depone a sí misma para crear un nuevo modelo de escritura en la literatura del autor. Hacia el final del capítulo retomo el pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari para dialogar con la obra de Bolaño a través de uno de los procesos más importantes en *Mil mesetas*, a saber, el del desestratificación y su incidencia en *Amberes*.

# 1. Inicio de una carrera literaria en fuga

## 1.1. El pasado mexicano de Bolaño como autorreferencia

*Amberes* es una obra que Roberto Bolaño terminó de escribir en 1980 y dio a conocer en 2002, durante este periodo la preparó en España para dar constancia de su comienzo como escritor. En otro sentido, es el periodo de duración de la historia fuera y dentro del libro, el periodo muestra la doble de faz *Amberes*: la literaria y la autorreferencial. Esta conjunción es testimonio del arranque de Bolaño en sus dos acepciones: arranque como brío, el primero como escritor en solitario en España y arranque como extirpación o mutilación del ideario infrarrealista al que Bolaño perteneció hasta 1976. *Amberes* es un arranque en expansión porque da inicio a su carrera y es contracción porque en el año de su publicación se puede mirar el origen del escritor en perspectiva. Este es rostro ambivalente de una obra que puede observarse como un arrebató que no se repetiría de jamás en la producción de Bolaño porque *Amberes* concentra la génesis y la representación de toda su carrera.

*Amberes* es una singularidad que Bolaño termina de escribir en 1980 para reservarla durante veintidós años hasta su examen en 2002. En este lapso se articula como una obra de implicaciones líricas que Bolaño expresa a través de la disrupción del lenguaje narrativo y la reflexión en torno al oficio de escritor, dos facetas que son tema y técnica en el nacimiento de su mundo literario y las habilidades de su primer personaje: Roberto Bolaño; en *Amberes* la autoficción tiene

un papel importante que se acerca a lo definido por Serge Doubrovsky quien crea el neologismo para asignar una variación de la autobiografía novelada. Sobre la autoficción, Monserrat Escartín Gual siguiendo a Doubrovsky afirma que:

La autoficción es una forma de escritura que presenta una historia verdadera a través de un discurso ficticio en el que el autor se convierte a sí mismo en sujeto y objeto de su relato, no dudando en involucrar hasta su nombre para proponer un pacto de lectura que imite los principios del pacto autobiográfico, al mismo tiempo que los subvierte. Lo que distingue a la autoficción es que no reproduce con exactitud las propias vivencias —caso de la autobiografía—, sino que, utilizando materiales reales, recrea el pasado del escritor para la ficción. Quien habla no es el autor, sino su construcción, provocando el efecto de verdad de algo que no lo es, a la vez que se juega con la ambigüedad del yo narrador, cuyo nombre es el del autor y el de su personaje (Escartín Gual 8)

Para Escartín Gual el propósito de la autoficción es manejar los antecedentes de la realidad del autor para provocar en el lector la incertidumbre con la que se movilizará por el terreno de la «verdad literaria» para desvelar la capacidad de digerir la realidad como mentira ficticia que lo acerque a una forma de certeza estipulada en el pacto literario. En *Amberes* se cumple esta noción con un primer pacto entre Roberto Bolaño y su personaje, pacto que añadirá en lo sucesivo a su lector. El personaje Roberto Bolaño es quien se convierte en el primer vocero de la postura del autor sobre la creación literaria, pues en *Amberes* autor y personaje cavilan en torno a la problemática de la escritura en que el desarraigo y la nulidad son incidencias comunes que configuran la historia de un escritor empleado como vigilante de un *camping* en Barcelona.

El pacto es una puesta en escena en la que actúan la realidad del autor y su personaje en un juego de reflejos cuya simetría mayor se alcanza de manera definitiva en *Los detectives salvajes* o en su cuento “Sensini”, dos textos en que el mundo literario se imbrica a la realidad del autor en un juego de apariencias que consiste en que la ficción ilumine zonas en la vida del autor. Proporciones de mayor escala se constatan en *Amberes* por el periodo que dibuja y porque se convierte en un marco que concentra toda la obra del autor; es una llave mayor que abre el diagrama en que se comparten y combinan los elementos de su disciplina y la manera de suscribir sus principios, temas generales y modelos estructurales que avivan el metalenguaje literario de su poética. *Amberes* se presenta como un pretexto para verificar dicha disciplina. Esta noción es lo que hizo que Bolaño la tuviera en alta consideración:

*Amberes* me gusta mucho, tal vez porque cuando escribí esa novelita yo era otro, en principio mucho más joven y quizás más valiente y mejor que ahora. Y el ejercicio de la literatura era mucho más radical que hoy, que procuro, dentro de ciertos límites, ser inteligible. Entonces me importaba un comino que me entendieran o no (Braithwaite 122)

Estudiar *Amberes* nos permite reconocer una poética dedicada a crear posibilidades de escritura a través de la problematización en sus distintos niveles: el tiempo, la autoficción y los géneros que pueden cruzarse en la novela. Esta es la problemática que comprende la escritura de *Amberes* y bordea su poética abierta desde 1980 y cerrada en 2002 si consideramos la voluntad del escritor antes de su muerte en el año 2003.

*Amberes* se encuentra en la vanguardia frontal de todas sus novelas y está delineada para correr el riesgo de la última ofensiva de Bolaño, que consistió en escribir un libro para él mismo aparentemente: “Escribí este libro para mí mismo” (*Amberes* 9). Pienso que esta confesión es la simulación de un capricho, pero en realidad lo que se plantea en *Amberes* es un acertijo borgeano que el paso del tiempo ya respondió y que se enuncia con una serie de implicaciones en la génesis y la conclusión de su carrera.

*Amberes* franquea la producción de Bolaño a un periodo definido y vigilado por la ficción que terminará por condicionar la realidad de su autor, por ello el aprecio de Bolaño por *Amberes*: una novela que reproduce sus páginas incluso después de la muerte de su autor. En esto consistió la última ofensiva de *Amberes*, escribir una novela capaz de engullir el universo literario de Bolaño y contraerlo en el periodo de 1980 a 2002 para expandirlo en una proyección que, sin embargo, derivará en la nada:

La única novela de la que no me avergüenzo es *Amberes*, tal vez porque sigue siendo ininteligible. Las malas críticas que ha recibido son mis medallas ganadas en combate, no en escaramuzas con fuego simulado. El resto de mi “obra”, pues, bueno, no está mal, son novelas entretenidas, el tiempo dirá si algo más. Por ahora me dan dinero, se traducen, me sirven para hacer amigos que son muy generosos y simpáticos, puedo vivir, y bastante bien, de la literatura, así que quejarse sería más bien gratuito y desagradecido. Pero la verdad es que no les concedo mucha importancia (Braithwaite 78).

La estima de Bolaño por *Amberes* se entiende como una jugada para llevar a cabo una puesta en escena que codificó los apartados de su poética, hoy decodificados por la crítica a través de la ruptura que da como resultado un todo

fragmentado (Candia, Espinosa). Considero que esta provisión es la fachada de *Amberes* y provocó que en un momento su calificación de fragmentaria fuera el motivo por el que se hubiera oscurecido en su menoscabo y haya sido recibida por la crítica de manera lacónica. Lo comprobamos al conocer las palabras de Bolaño.

Mas para Bolaño la posición inicial de la crítica fue conveniente si recordamos su máxima parriana: “Primer requisito de una obra maestra: pasar inadvertida” (Bolaño, *Entre paréntesis* 92), la frase se cumplió en *Amberes* por el desaprecio generalizado de los lectores que aceptaron la visión de una crítica que valoró la novela como inasible. Antes de avanzar en el contexto de Bolaño al inicio de su carrera y la génesis de *Amberes*, aclaro que lo fragmentario se repetirá en mi trabajo para ubicar el punto de vista de la crítica y reconocerlo como una primera aproximación a *Amberes*, además de tener en cuenta la fragmentación como una confluencia de la ambigüedad en el pensamiento de Octavio Paz, indico que discrepo con la explicación general de *Amberes* como una novela fragmentada, en lugar de ello, coincido con la mirada de Juan Antonio Mansoliver Ródenas en su prólogo a *Sepulcros de vaqueros*, el último libro póstumo de Bolaño, en que podemos localizar una enmienda importante, Mansoliver Ródenas dice que: “Hablar de las novelas y los cuentos de Roberto Bolaño como fragmentarios resulta parcial, puesto que cada fragmento depende de una unidad en constante movimiento” (Bolaño, *Sepúlculos de vaqueros* 9). Para Mansoliver Ródenas la fragmentación no responde a lo que verdaderamente se encuentra en las novelas de Bolaño, a saber, el proceso de trabajo con el que busca consolidar paulatinamente su universo y poner en movimiento continuo a sus personajes que remiten a distintos puntos en la obra completa de Bolaño:

no se puede hablar de fragmentos sino de piezas de un puzle [...] Bolaño trabaja simultáneamente en varias piezas, y si abandona una para iniciar otra nueva, no olvida nunca lo ya escrito. Cada nuevo libro nos resulta, pues, muy familiar, con personajes o situaciones que ya conocíamos y que, por lo tanto, no fueron nunca abandonados u olvidados. A Bolaño, en su escritura itinerante, le interesa más el recorrido que su final” (Bolaño, *Sepúlculos de vaqueros* 9-10)

El recorrido que le interesa a Bolaño para registrarlo en su obra tiene comienzo en México durante la década del setenta, cuando surge su primera voluntad como escritor para iniciar la traza de una cartografía donde México es el extrarradio. Las alusiones a personajes, paisajes y objetos provenientes del Distrito Federal en *Amberes* dejan ver la gestación de las constantes de su literatura:

A cinco metros de donde me hallaba saltó una trucha. Apagué el cigarrillo y cerré los ojos. Primer plano de muchacha mexicana leyendo. Es rubia, tiene la nariz larga y los labios delgados. Levanta la vista, mira hacia la cámara, sonrío: calles húmedas después de las lluvias de agosto, septiembre, en un DF que ya no existe. Camina por una calle de barrio vestida con abrigo blanco y botas. Con el dedo índice aprieta el botón del ascensor. El ascensor baja, ella abre la puerta, pulsa el número del piso y se mira en el espejo. Sólo un instante. Un hombre de treinta años, sentado en un sillón rojo, la mira entrar. El sujeto es moreno y le sonrío. Hablan pero sus palabras no son registradas en la banda sonora. De todas maneras se deben de decir cosas como qué tal te ha ido, estoy cansada, en la cocina hay una torta de aguacate, gracias, gracias, una cerveza en el refrigerador. Afuera llueve. La habitación es cálida, con muebles mexicanos y alfombras mexicanas. Ambos están estirados en la cama. Leves relámpagos blancos. Abrazados y quietos, parecen niños agotados. Aunque no tienen motivos para estarlo. La cámara los toma en gran picado (Bolaño, *Amberes* 46-47)

A propósito de la importancia de la localidad mexicana en la imaginación de Bolaño y el registro debido en sus textos, el escritor Christopher Domínguez Michael menciona: “Bolaño estuvo en México entre los quince y veintidós años [...] ahí vivió la primera juventud, hizo sus primeras lecturas, vio el escenario de toda su obra futura y se fue” (Domínguez Michael 122). Bolaño evoca México de manera entrañable, poetiza lo cotidiano para delinear un mundo donde los atardeceres y las noches emprenden una lucha lenta y desesperada para configurar el paisaje de sus novelas, desde *Amberes* hasta *Los detectives salvajes*.

Para Domínguez Michael, Bolaño descubrió en lo coloquial la esencia de su lenguaje literario, por esta razón, una de las riquezas de su literatura es el depósito lingüístico que define “una idea excepcionalmente lúcida de la literatura y la vida literaria” (Domínguez Michael 123). Esta idea empieza a ser expresada en *Amberes* al matizar la geografía mexicana como una pintura en que ciertos lugares reviven presencias extraviadas: “calles húmedas después de las lluvias de agosto, septiembre, en un DF que ya no existe. Camina por una calle de barrio vestida con abrigo blanco y botas” (*Amberes* 46). Sobre el pasado mexicano, la periodista Monserrat Madariaga, imagina una situación inconveniente que Bolaño vivió como inmigrante: “La llegada de Bolaño a México está marcada por la «matanza de Tlatelolco»; directo desde el bucólico Los Ángeles, Chile, a un Distrito Federal ardiendo de impotencia” (Madariaga 135-136). Madariaga piensa que el ambiente que se generó en México después de la persecución y matanza de estudiantes de 1968 induciría a Bolaño a reconocer un ambiente de escarmiento social del que se sentía exento. Esta situación lo llevará junto con los poetas infrarrealistas a ser indiferente al derrotero colectivo.

Durante la segunda mitad de los años setenta en México, el joven Bolaño arrancó contra el círculo de intelectuales encabezados por Octavio Paz, sin dudar constreñir la tertulia local con su propensión a la disidencia junto al poeta mexicano Mario Santiago Papatzi y el chileno Bruno Montané. La postura del infrarrealismo rechazaba el medio intelectual anodino que se dibuja libremente en *Los detectives salvajes* y que años después, Bolaño recordaría: “Nosotros estábamos en contra de los exquisitos, de Octavio Paz y su gente, de los neoestalinistas, de aquellos que se decían escritores sin compromiso y que cobraban del PRI cada mes. Estábamos en contra de todo” (Cárdenas 8). Bolaño hizo de la disidencia su expresión más marcada, inclusive dentro del grupo infrarrealista promovió la ruptura como una declaratoria. En el manifiesto que escribió se lee: “Los infrarrealistas dicen: Vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas” (Medina 83). La operación infrarrealista apenas fue advertida por la escena cultural de México porque la seña vanguardista del infrarrealismo hacía recordar que habían pasado más de cincuenta años desde el manifiesto *Actual N°1* del Estridentismo de 1921, lo que en contraste los hacía ver extemporáneos.

Si bien los estridentistas buscaron la renovación lírica en la literatura nacional enfocándose en la cimentación de la cultura y la literatura durante los años venideros (Sánchez Prado 25). Los infrarrealistas carecerían de los alcances de un proyecto serio dentro de un contexto nacional, lo que los redujo a ser un movimiento de choque que emuló a la antigua vanguardia sólo en su generalidad, es decir, ser un grupo de escritores que convenían en una ideología poética, la escritura de manifiestos y una transitoriedad anónima.

El infrarrealismo no dejó huella en las letras mexicanas pues estaba condenado a ser un movimiento abortado en sus impulsos, Eduardo San José Vázquez resume su poética en un acto espontáneo que intentó apartarse de la tradición literaria mexicana de su tiempo con: “un mimetismo lúdico, libresco, de una excesiva conciencia retroactiva de la vanguardia” (San José Vázquez 447). Los infrarrealistas anunciaron su inocencia con la admiración por los poetas Rimbaud, Verlaine, con su celebración de Burroughs y Kerouac, en palabras de San José Vázquez, fueron una: “vanguardia mexicana conscientemente falsaria y fracasada” (447). Bolaño fue consciente del simulacro de vanguardia que empezaban a convertirse a tal punto que años después creará en *Los detectives salvajes* un reflejo con los visceral realistas y poder dialogar con las bases de un grupo que deseó zaherir con la poesía las bases del sistema literario de México.

El programa del infrarrealismo era difuso, espontáneo y radical; cohesionado por la auto marginación y el conformismo (San José Vázquez 447). Considero este carácter alcanzaron como único culmen ser epígono del “Manifiesto Dada 1918” del que tomaron la contradicción como propulsión creativa. Tristán Tzara escribió en su manifiesto: “Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración; yo estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción” (Tzara 12). El infrarrealismo toma del movimiento Dadá la contradicción como un principio estético y en el manifiesto de Bolaño podemos leer: “la impotencia de la acción y la búsqueda (a niveles bien enfangados o en contradicciones estéticas) de la acción poética” (Medina 82). Yanet Aguilar ayuda a distinguir la contradicción al interior del grupo y su consiguiente

disolución con las primeras publicaciones de Bolaño en la revista *Punto de partida* de la Universidad Nacional y sus colaboraciones en la revista *Plural*:

Las primeras publicaciones de Roberto Bolaño fueron en revistas, como *Plural* y *Punto de partida*. En esta última, como premio por obtener el tercer lugar del certamen al que convocaba esa publicación universitaria; Bolaño se alzó con el premio con su poema “Overol blanco y otros poemas”, en la edición 49-50 de noviembre de 1976. [...] Al año siguiente, en la edición 51-52 de *Punto de partida*, con fecha de enero de 1977, justo el mes en que se va a España, Roberto Bolaño publica “Reinventar el amor y otros poemas” que obtuvo el segundo lugar en otro de los concursos. Ese fue al mismo tiempo el primer libro que publicó en su vida, *Reinventar el amor*, una plaquette que le editó Juan Pascoe en su taller Martín Pescador (Aguilar Sosa).

Esta situación debió remarcar la contradicción que indujo el conflicto dentro del movimiento, prefigurando la salida de Bolaño y la fractura dentro del grupo. La participación del prócer del infrarrealismo en las revistas de institucionalización y contrafuerte cultural en México, dibujó el símbolo de cierre del movimiento.

Cuando el quehacer literario de Bolaño daba los primeros frutos con la publicación de sus trabajos en revistas de impronta paceana y universitaria ¿el infrarrealismo sintió que era urgente su salida del infrarrealismo? Aguilar Sosa observa en este hecho el inicio de la ruptura al interior del movimiento: “El hecho de que los infrarrealistas se hubieran involucrado en esas publicaciones fue visto por algunos como un acto de oportunismo, aun dentro del mismo infrarrealismo” (Aguilar Sosa). ¿Las colaboraciones de Bolaño sabotearían desde dentro al infrarrealismo? probablemente, como ciertas vanguardias su fin se reconoce al interior del grupo y el infrarrealismo cumpliría otra característica de un grupo de vanguardia (Valdivia 29): se dispersaría en un breve lapso que sus militantes apurarían a liquidar.

El infrarrealismo programó su finalización con la propuesta general que subrayó su contrasentido, un comportamiento que Bolaño habría de describir en su manifiesto: “Los intentos de una ética-estética consecuente están empedrados de traiciones o sobrevivencias patéticas” (Medina 143). Tras esto, la opción impensable para el Infrarrealismo era ensayar una postura sosegada para intercambiar su dispersión por la inserción supeditada a un sistema de jerarquías que definía la cultura literaria en México. La negativa del grupo debió ser tan contundente que Bolaño decidió terminar su relación con el infrarrealismo y consecutivamente salir de México enfilándose a un exilio que prefiguraría su carrera en lo posterior.

El ostracismo es un tema que infundiría la literatura de Bolaño y podemos ver anunciado en *Amberes* como un punto de arranque del estado del personaje Roberto Bolaño en Barcelona, atascado en una atmósfera de desagrado: “Todo cagado desde hace mucho tiempo. Y los españoles imitan tu modo de hablar. El tono sudamericano” (15). El infortunio es un elemento imprescindible para comprender la temática de *Amberes* pues lo “cagado” es el símbolo de un poeta que ha sido vencido por el sistema que lo hizo huir de México y que en Europa lo esperaba con el mismo objetivo de absorberlo y constreñirlo a la miseria en Barcelona. En *Amberes*, esta realidad del autor es heredada al personaje Roberto Bolaño quien tratará de comenzar su historia mientras su pasado desfigura y aplaza todo comienzo en Barcelona. El personaje Roberto Bolaño en *Amberes* ha sido proyectado directamente del espejo en que se mira el autor.

## 1.2. Traspaso de los géneros literarios a través del tiempo

Cuando Roberto Bolaño emigró a España a finales de la década de los años setenta del siglo XX, el cambio de geografía fue determinante porque modificó su proyecto personal de escritura de poesía que inició en México con su participación con el infrarrealismo para inclinarse completamente por la narrativa. El traspaso no sería tajante, no sería un borrón y cuenta nueva, más bien un acto de reflexión acerca de su propia producción. Esto se remata de una manera general cuando sabemos de textos que Bolaño va a transformar a voluntad, es el caso de la escritura del texto de prosa poética “Gente que se aleja” de 1980 que va a ser repensado para adecuarse y alistar como la novela excepcional de su producción, no en el sentido elogioso, sino en el de rareza en comparación con sus demás novelas y cuentos. *Amberes*, novela publicada en 2002, en líneas generales, parte de prosa poética para alcanzar durante veintidós años un punto de llegada hacia la novela, ¿qué tipo de novela es? una que aprovecha su origen para desarticular a tal grado la estructura básica y acabada de novela que reinvente nuevas condiciones de construcción para sí misma y para la novelística de Bolaño. En este sentido, Bolaño revive una conocida disyuntiva:

Cuando imagino un cuento o una novela o una pieza teatral, lo que sea, menos tal vez un poema, el primer escollo, el primer problema a resolver es el de la estructura, es decir, el envoltorio. A fin de cuentas, lo que se cuenta siempre es una variación de lo que el hombre se viene contando a sí mismo desde hace miles de años. Lo que permite que el árbol, si aceptamos darle esa figura a la experiencia, se mantenga vivo y no se reseque es la estructura, nunca el argumento. Esto, por supuesto, no quiere decir que el argumento, el tema, la reformulación de la “dosis temática”, pero lo

importante es la estructura. La estructura es la música de la literatura (Braithwaite 82-83).

Y la música de *Amberes* —empleando la metáfora de Bolaño— es por momentos un *mix*, una aleación de diversos géneros que Bolaño utilizó a partir de múltiples sonoridades para revestir con una *Wall of Sound* la variabilidad de su novela. Si insistimos en esta metáfora podemos ver que en *Amberes* la presencia de música popular latinoamericana con la alusión a la canción: “Collar de lágrimas” (*Amberes* 15) que es un lloro al país de origen, y la presencia del jazz: “el nombre de una pieza de Monty Alexander grabada a principios de los sesenta en un local de Los Ángeles” (*Amberes* 111), misma que no se dice, son ejemplos de la extensión que Bolaño anhela, un muro de sonido que en *Amberes* podemos ver como una inmensa placa de significación formada capa tras capa plegada una sobre otra hasta generar el *Wall Of Sound*, un concentrado de diferentes materiales con los que Bolaño responde a su ansia de renovación y de búsqueda de nuevas experiencias para su novela. Bolaño emprende esta misión porque tiene de antemano el conocimiento requerido sobre el género para recrearlo. Un saber semejante al que expone Javier Cercas sobre el género, para quien la novela deja de ser un entretenimiento y se convierte en una herramienta de investigación existencial. El novelista [Bolaño] descubre en la novela la complementación del mapa del hombre; una noción adyacente a la de Cercas promovió de forma pública:

Ahora bien, sabemos que la novela es forma y que, en ella, una mala historia bien contada es una buena historia, mientras que una buena historia mal contada es una mala historia; por lo mismo, usando viejas formas de la novela está condenada a decir cosas viejas, y sólo usando formas nuevas. De ahí el imperativo de innovación formal

[...] la única forma perfecta de la novela es, si acaso, la forma perfecta pero infinitamente perfectible [...] La novela necesita cambiar, adoptar un aspecto que nunca adoptó, estar donde nunca ha estado, conquistar territorio virgen, para decir lo que nadie ha dicho y nadie salvo ella puede decir. sirven, de entrada, para hacer vivir el tiempo, para volverlo más intenso y menos trivial, pero sobre todo sirven para cambiar la percepción del mundo del lector (Cercas 47).

La contribución de Bolaño es la de una novela en muchos momentos instalada por una prosa poética que no dejará de aludir un mundo lírico que provoque la modificación de su estructura, el objetivo como dijo Cercas es que la novela se renueve para decir cosas nuevas, para esto, necesita cambiar para cambiar a sus lectores y hacer de ellos algo que nunca han sido (Cercas 47). La herramienta de uso para *Amberes* como novela es la poesía; entonces ¿de qué se puede acusar en el ámbito formal a *Amberes*? supongo que de no renunciar del todo a “Gente que se aleja”, de no desechar su antiguo yo, imposible, porque como el mismo Bolaño comenta: “Mi poesía y mi narrativa forman un solo proyecto literario” (Braithwaite 51). Un proyecto personal que, al principio de *Amberes*, se presume como una novela autárquica que no responde a compromisos de mecenazgo ni a condicionamientos editoriales a cambio de tener una novela acorde exclusivamente con los deseos del autor. Ninguno, ni el mecenas ni el editor ni el lector le pudieron arrancar a Bolaño la posibilidad de escribir una novela atípica que sería incomprensible a los tres.

Bolaño desde su época infrarrealista se preocupó por los aspectos formales de la escritura, hay una desesperación (quizá derivada de la angustia de sus influencias) que lo llevó a romper con las normas narrativas con ayuda de su propia poesía. El propósito fue instigar contra cualquier fórmula narrativa. El texto que

muestra más claramente esta empresa es *Amberes*, ya que las otras novelas iniciales de Bolaño que, si vieron la luz, a diferencia de *Amberes* cumplen con ciertas especificaciones como el principio legibilidad del que fluyen acontecimientos para entender una historia sin mayores conflictos que impidieran enunciar su argumento.

Sobre la importancia que tiene la poesía de Bolaño como la etapa que alentaría la progresiva incursión en la escritura de cuentos y novelas, Israel Holas Allimant menciona acerca de esta transición: “La narrativa tardía de Bolaño, sin embargo, forma parte de un proyecto literario que encuentra su germen en el Movimiento Infrarrealista de poesía de la ciudad de México” (Holas Allimant 185). Coincido con Holas Allimant, la escritura de poesía va a destinar a Bolaño de manera paulatina a la narrativa; está en su destino de autor y lo va a reflejar con su propensión a escribir poemas en prosa provenientes de su etapa infrarrealista que, con el paso de los años, instalado Bolaño en Barcelona, va a cambiar absolutamente por la escritura de narrativa, pero sin abandonar del todo a la poesía porque ser un componente fundamental de su proyecto de escritura.

Es importante en la poética del autor el comienzo lírico en México que sería desviado por el contexto cultural y artístico de Barcelona a su llegada en 1977, esto resultó esencial para que su escritura se concibiera libre de compromisos genéricos y se orientara por una libertad creativa sin condiciones en un tiempo y en un lugar en el que parecía que “todo era posible” en palabras de Bolaño:

Barcelona en el año 77, era una verdadera belleza, una ciudad en movimiento con una atmósfera de júbilo y de que todo era posible. Se confundía la política con la fiesta, con una gran liberación sexual, un gran estallido sexual, un deseo de hacer cosas constantemente, que probablemente era artificial [...] pero artificial o verdadero,

era tremendamente seductor. Para mí fue un descubrimiento y me enamoré de la ciudad. En Barcelona aprendí cosas que yo creía que sabía pero que en realidad no sabía (Braithwaite 120)

Bolaño llega a España en 1977 para iniciar la mayor etapa de creación que para entonces sería un proyecto inadvertido para él si tomamos en cuenta lo que menciona en *Amberes*: “no creía que iba a vivir más allá de los treintaicinco años” (11). La premura de Bolaño era iniciar su carrera de escritor y sobrevivir como extranjero, lo describe en su carta de participación para la Beca Guggenheim: “Mis trabajos, múltiples y variados, han estado siempre fuera del ámbito universitario e incluso en los márgenes de aquellos que proporcionan una mínima estabilidad” (Herralde, *Para Roberto Bolaño* 78). En la carta hay un registro sugerente del estado en que se encontraba Bolaño y que nos ayuda a comprender al personaje de *Amberes*. Bolaño lleva en su bagaje el ambiente de disidencia y orfandad del infrarrealismo que enfrentará a la eclosión cultural barcelonesa, el encuentro será un motivante para la creación del personaje Roberto Bolaño encargado de evocar las experiencias de su pasado mexicano como escritor infrarrealista y aprovechar las libertades que se ofrecían a los artistas en activo durante la década de los años ochenta en Barcelona. El joven Bolaño paulatinamente se entregará a un instinto que lo llevará a renunciaciones consecuentes y cancelaciones como la del grupo infrarrealista que trajo como secuela su conversión en un escritor sin militancias y pertenencia. Este instinto va a infundirse en *Amberes* para demostrar dos situaciones, la del autor nómada y la de una novela divergente. La firme renuncia infundirá en Bolaño y su obra una búsqueda infranqueable.

En cuanto a la transformación del poema “Gente que se aleja” de 1980 a la novela *Amberes* del 2002 las diferencias son mínimas en la sintaxis, Pablo Moíño Sánchez destacó la función de las diferencias entre uno y otro texto para concluir que en *Amberes* hay una: “fusión de géneros [que] es signo de los tiempos y marca el estilo de Bolaño” (Moíño Sánchez 305). De sus variaciones genéricas, el influjo lírico es medular, fluctúa en su concepción estructural y apoya el rompimiento con la linealidad del relato.

*Amberes* empieza su trasiego clandestino como “Gente que se aleja”, texto con que el autor da noticia acerca del origen de *Amberes*: “Escribí GENTE QUE SE ALEJA en 1980 mientras trabajaba de vigilante nocturno en el camping Estrella de Mar, en Castelldefels. El poema, como es evidente, es deudor de mis entusiastas lecturas” (443). Bolaño reconoce en “Gente que se aleja” un arrebató poético y juvenil que veintidós años después modificará para publicarse como novela tras una serie de enmiendas sintácticas que buscan fortalecer el discurso narrativo que Moíño Sánchez ya ha destacado:

Si, como así parece, *Gente que se aleja* y *Amberes* fueron escritos desde miradas distintas -más allá de los veintidós años que median entre una y otra-, puede ser útil cotejarlas brevemente para determinar hasta qué punto los cambios que introduce Bolaño al editar su (ex) poemario en Anagrama, en 2002, obedecen a simples mejoras de estilo o a otros motivos relacionados, bien con la legibilidad del texto por parte del público lector, bien con la consciencia del narrador de estar reescribiendo *otra cosa* (305).

A pesar de la relación *Amberes* y “Gente que se aleja” en ningún caso amerita una diferencia profunda que consiguiera hacernos ver dos textos diametralmente

opuestos. Es importante la aportación de Moíño Sánchez acerca de que Bolaño escribió otro texto en *Amberes* que, a pesar de ciertos cambios sintácticos, su similitud con “Gente que se aleja” es casi total; paradoja que no soslaya el acto de escritura que al repetirse se expande. El trasladado de géneros es un procedimiento que movilizó el libro para ser publicado sin negar su condición inicial pues es la que Bolaño destaca para dejar claro los riesgos que correrá su novela. En *Amberes* se plantea una propuesta de condición no genérica como reflejo de las condiciones del autor en el mundo, esto lleva a la obra a un estado de ambivalencia que pone en relieve su conflicto estructural en un cruce de rasgos líricos, narrativos, cinematográficos, entre otros. Esta cuestión de cruce formal en *Amberes* replica las dificultades del escritor que no escribe su novela, en esa lógica de pensamiento se problematiza la imposibilidad de la escritura como un mecanismo para poner en movimiento la artificiosidad de la novela ante los términos clásicos de su conceptualización:

No puedo hilar lo que digo. No puedo expresarme con coherencia ni escribir lo que pienso. Probablemente debería dejarlo todo y marcharme, ¿no lo hizo así Teresa de Ávila? (Aplausos y risas.) Un mono asomado a una ventana purulenta viendo declinar el día [...] Enumerar es alabar, se rió la muchacha. La misma pasión, hasta el infinito. Coches detenidos entre baches y tarros de basura. Puertas que se abren y luego se cierran sin motivo aparente. Motores, faros, la ambulancia sale en marcha atrás. La hora se infla, revienta. Supongo que fue un mono en la copa de un árbol (Bolaño, *Amberes* 29-30).

En este sentido, queda claro que los aspectos formales son una apuesta que atiende la preocupación de Bolaño por la “diferencia”, por transgredir los márgenes y los moldes expresivos de la poesía y el lenguaje narrativo. De frente a la aporía

de la imposibilidad de escribir, *Amberes* es una especie de no-novela. En esta medida, lo central de la novela es el acto de no escribir como un acto de disidencia e indefinición estéticas. No debe perderse de vista que Bolaño anhela posicionarse fuera de cualquier régimen a través de un mecanismo de oposiciones, en un contra sentido de pertenencia, su nomadismo es geográfico y textual, un rostro dual que quiere integrarse en el lugar menos común posible. En este paso, Bolaño demostró que los géneros literarios son herramientas de manipulación y torsión del texto literario, además de una inferencia de libertad creativa. Conviene citar la perspectiva del investigador Miguel Gomes sobre los géneros literarios y comparar el uso que Bolaño les da:

La noción de género una vez desprendida de axiologías concretas, simplemente es amoral: no ha sido creada para someter y martirizar al autor y al público, como inocentemente se ha sugerido, sino que es más bien parecida a cualquier herramienta: el objeto carente de inteligencia propia puede matarnos o alimentarnos, según la mano que lo empuñe (Gomes 22).

Si bien, *Amberes* tiene un conjunto de hechos, su amoralidad —entendida como carencia de sentido— permite que no haya sujeción hacia las técnicas acostumbradas en la escritura de la novela, por ejemplo, la sucesión cronológica en la historia. Los acontecimientos de la narración están dispersos en un *collage* exento de ordenación en que la contraposición narrativa depone la trama en párrafos que segmentan una historia sin encadenamiento de hechos *non-sequitur* que el capítulo 20 apenas resume:

Sinopsis. El jorobadito en el bosque al lado del camping y las pistas de tenis y el picadero. Agoniza en Barcelona un sudamericano en un dormitorio que apesta. Redes policiales. Tiras que follan con muchachas sin nombre. El escritor inglés habla con el jorobadito en el bosque. Agonía y un sudamericano canalla viajando. Cinco o seis camareros regresan al hotel por una playa solitaria. Comienzos del otoño. El viento levanta arena y los cubre (*Amberes* 50).

*Amberes*, no obstante, sí tiene un argumento, la historia de un latinoamericano de nombre Roberto Bolaño llegado a Barcelona donde es empleado en Castelldefels como vigilante en un *camping* llamado Estrella de Mar. Roberto Bolaño quiere ser escritor, pero no puede escribir. Durante el periodo en que es contratado, sucede un crimen en el *camping*, a partir de ese momento Bolaño eludirá el encuentro con el policía a cargo de la investigación. En cambio, entrará en contacto con un jorobado que vive en el bosque y se dedicara por otro lado a espiar a una joven campista. La sencillez del argumento es contraria a la disposición de los hechos que orbitan al interior de los capítulos. Si bien la trama recuerda la anécdota de la novela policiaca lo único que se descubrirá al interior de sus páginas, no es al culpable del asesinato que sucede en *Amberes*:

Estaba bocabajo y en la espalda, sobre el suéter marrón, se apreciaban varios agujeros de bala. Le descargaron una ametralladora entera, dijo un enano que estaba a la izquierda del sargento y que el camillero no había visto. A lo lejos oyeron el ruido en sordina de una manifestación. Será mejor que nos vayamos antes de que cierren la avenida, dijo el enano. El sargento no pareció escucharle, ensimismado en la contemplación de las ventanas oscuras con gente que miraba el espectáculo (Bolaño, *Amberes* 130).

Lo que se descubrirá realmente en *Amberes* serán las distintas y múltiples vías del autor para hallar la manera de enunciar el acertijo intrínseco que los lectores

deben acomodar como piezas del rompecabezas que de hecho está empezado por el autor, pero que ha olvidado continuar en su armado en determinada parte del cuadro ¿cuál parte? La respuesta depende del enigma restante en que se debe indagar.

### **1.3. Efecto reflejo entre Roberto Bolaño y su personaje homónimo**

Los escritores crean a su personaje a su imagen y semejanza, algunos más, otros menos, en el caso de Roberto Bolaño, la invención es sumamente autorreferencial, su personaje es un rostro lateral al suyo y es este personaje el que se convertirá en la figura central de su literatura: Arturo Belano, protagonista implícito que en *Los detectives salvajes* acredita la voz del narrador Juan García Madero y la de los extranjeros perdidos en México.

Arturo Belano es la recreación nominal que transpone las letras del nombre del autor Roberto Bolaño y que sintetiza con la inicial B, letra que sugiere enteramente el apellido de Bolaño y Belano. El personaje es un reflejo delineado por la biografía del autor, en tal circunstancia a Belano se le transmitirá de manera innegable los pasajes y vivencias que el autor vivió, pero Belano sólo se distinguirá por lograr lo que Bolaño hubiera deseado y que la ficción le proporcionó: otra vitalidad anhelada. Sin duda, un ejemplo de cómo la ficción puede aplicarse sobre la realidad.

En esta enunciación podemos decir que a Bolaño sus personajes le ayudaron a definir los lineamientos que proveerán su definición de la literatura, una en que la

memoria tiene un papel preponderante, la literatura como posibilidad de reformular el acontecimiento real con tal fuerza que logre desdibujar lo real para ser justificado por la ficción. Al comienzo de su carrera surge una constante en la obra de Bolaño: sus personajes le reclamarán apetencias del propio autor al mismo tiempo que las satisfarán. Los personajes delinean su definición de literatura en una evocación en que se cimentan los símbolos de su evocación.

El encuentro del juego con la memoria es el camino de la literatura para Bolaño, esto se aprecia en una de sus respuestas a la pregunta que se le hizo en la Feria del Libro en Santiago de Chile de 1998, acerca de los límites de su tarea como escritor: “el juego es intentar hacer cosas que no hice nunca, pero generalmente eso se queda en el deseo, el juego efectivo es el juego de la memoria” (*Archivo Bolaño*). Si bien, Belano y B fueron los vehículos de la memoria y la evocación, hubo el prototipo es Roberto Bolaño y aparece en *Amberes*:

Soy mi propio hechizo. Mis manos palpan un mural en donde alguien, veinte centímetros más alto que yo, permanece en la sombra, con las manos en los bolsillos de la chaqueta, preparando la muerte y su ulterior transparencia. El lenguaje de los otros es ininteligible para mí. «Cansado después de muchos días sin dormir»... «Una muchacha rubia bajó las escaleras»... «Me llamo Roberto Bolaño»... «Abrí los brazos» (Bolaño, *Amberes* 21-22)

También el personaje homónimo aparece en ciertos poemas anteriores como “Calles de Barcelona” en el que podemos ser testigos de una de las primeras incursiones del autor convertido en su propio personaje, en este caso en la materialización de su yo lírico: “Pinche Robert Bolaño: besa en la boca lo patético y

lo ridículo” (Bolaño, *La Universidad Desconocida* 78) Roberto Bolaño es una figura taciturna que avanza por las calles de Barcelona, absorto por lo cotidiano, aspecto que va a infiltrarse en la médula de su obra y podrá reflejar el relato de la vida del autor:

Se turba pinche Roberto Cierra los ojos  
(Tórnanse bermejas)  
Lee libros en la Granja Parisina de la calle Tallers  
Camina por las callecitas del puerto  
(Bolaño, *La Universidad Desconocida* 78)

Así como la impronta de la narrativa de Bolaño es lírica, *Amberes* debe su firma a la poesía de “Gente que se aleja”, donde la figura de Roberto Bolaño, vigilante de un *camping* de Barcelona desea escribir, pero no escribe; el imperativo tácito en la historia. Bolaño terminó “Gente que se aleja” en 1980, pero dejará encarpetaado el texto durante veintidós años hasta ser extraído en 2002 con otro título y concebido para ser la novela *Amberes* fechada dos veces al interior: al principio con Blanes 2002 y al final, Barcelona 1980; las fechas en este orden, podría dar paso a retrotraer la historia, una posible lectura que mi trabajo no lleva a cabo pero que puede resultar interesante, más allá de esto, *Amberes* es una reflexión acerca del difícil comienzo de su carrera y que tiempo después contrastará con el reconocimiento dado en el medio literario por sus obras.

*Amberes* es la historia del personaje Roberto Bolaño dada a conocer cuando sus descendientes B y Arturo Belano ya han sido presentados en *Estrella distante* y *Los detectives salvajes* respectivamente. Al igual que los anteriores, el personaje Roberto Bolaño se encontrará sujeto a la realidad de su autor que trata de instalarse

como escritor en Barcelona empleado en un *camping*, el personaje Bolaño es la primera transfiguración literaria del autor que le sirvió para acometer la escritura. Alexis Candia ya ha tratado este relieve con el objetivo de entender los numerosos puentes que se destacan en la obra de Bolaño y entretejen una trama capaz de concentrar toda su obra literaria. Candia señala la importancia del personaje Roberto Bolaño, su transformación suscitada en otros libros y cómo el autor se desdoblará en su propio personaje para impulsar la propia escritura de sus novelas siguientes. Lo cual nos hace pensar que en *Amberes* el desdoblamiento autor-personaje tiene ciertamente su origen y aunque la entrevista entre los dos apenas empieza a urdirse, ya ha removido el camino que sus otros personajes van a cimentar. Candia menciona:

Bolaño crea numerosos juegos autorreferenciales que confieren coherencia a su producción, mezclando episodios de su vida real con otros imaginarios para construir un personaje llamado Bolaño en *Amberes*, que va derivando hasta convertirse en Arturo Belano. Belano ocupa desde espacios secundarios hasta los puntos centrales de sus textos. Bolaño aparece como narrador y personaje secundario de la biografía de Carlos Ramírez Hoffman en *La literatura nazi en América*, sin embargo, no es hasta *Estrella distante* donde el personaje Bolaño comienza a transformarse en Arturo Belano. Arturo B. no sólo refiere la historia de Ramírez Hoffman a Bolaño, sino que, disconforme con la narración de *La literatura nazi en América*, convence a Bolaño de reescribir el relato y de producir en conjunto *Estrella distante*. Ahora bien, las historias de Belano se expanden hacia *Amuleto*, diversos cuentos de *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas*, *El secreto del mal*, y *Los detectives salvajes*, novela en la que numerosos personajes intentan reconstruir a través de sus testimonios las aventuras del líder de los real visceralistas. Asimismo, Belano es el narrador de 2666 y tiene una pequeña intervención –junto a Ulises Lima– en “La parte de los crímenes” (¿Cómo construir un puente? Tejidos transparentes y líneas de fuga en la literatura de Roberto Bolaño 194-195).

El surgimiento del personaje Bolaño es fundamental para entender la obra del autor como un viaje que emprendió en los años ochenta y finalizó hasta el siglo XXI. En dos décadas el personaje Bolaño se fue transformando en Arturo B de *Estrella distante* y Arturo Belano de *Los detectives salvajes*, obras con que se inicia la etapa en que Bolaño será promovido como una inesperada revelación lejana al marketing del *boom* (Herralde, *Opiniones mohicanas* 79), si bien, Bolaño intentó prescindir de la herencia del movimiento, tampoco liberó una batalla contra sus autores, sí contra los escritores de su generación que emplearon de manera indiscriminada en sus obras la estética del *boom*.

Sobre esto, Candia menciona que: “más que ir en contra [...] responde a no continuar un legado que le parece nefasto: Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Laura Restrepo, entre otros” (El "Paraíso Infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño 31). El autor de 2666 denostó a ciertos escritores que por su exceso de confianza enmascaraban su obra para evitar cualquier otra realidad que no desembocase en el éxito, para Bolaño esto derivó en obras periclitadas de fórmulas políticamente correctas:

La prosa de Coelho [...] es pobre. ¿Cuáles son sus méritos? Los mismos de Isabel Allende. Vende libros. Es decir: es un autor de éxito. Y aquí llegamos a uno de los meollos de la cuestión. Los premios, los sillones (en la Academia), las mesas, las camas, hasta las bacinicas de oro son, necesariamente, para quienes tienen éxito o bien se comporten como funcionarios leales y obedientes. (Bolaño, *Entre paréntesis* 103).

Ironía aparte, este ataque debiera aplicarse a Bolaño, aunque la fama haya sido conseguida por llegar a un lector distinto al de Isabel Allende o Pablo Coelho. Los lectores apasionados por uno u otro autor asisten a la permanencia voluntaria por diferentes razones, los de Bolaño han de congregarse en el desgarró y el vacío que culmina em muchos de sus textos, el ejemplo más claro está en el final de *Los detectives salvajes* que extingue la historia y el lenguaje escrito en un cuadro de líneas punteadas que tiende a desaparecer:



(Bolaño, *Los detectives salvajes* 613)

Es precisamente en esta obra donde se hace una declaración para sus lectores: el destino de aquellos que decidan seguir a la *Obra* será el del vacío. Una puesta en escena de la ficción acerca de la realidad del autor y los lectores; el tipo de juego que gustó a Bolaño y que, en *Los detectives salvajes* deriva en la aparición de un hoyo negro que todo lo absorbe. Su personaje Iñaki Echavarne cuenta este destino de la siguiente manera:

Durante un tiempo la Crítica acompaña a la *Obra*, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la *Obra* sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompasándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la *Obra*

su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura (Bolaño, *Los detectives salvajes* 488).

Roberto Bolaño es un autor que aprovecha la ficción para imponerse al plano de la realidad al destinar a su críticos y lectores a una marcha hacia la nada que la obra literaria garantiza, en el plano real, dirigidos por la promesa que representa la aparición de Roberto Bolaño como un autor que empezó a ocupar la vacante dejada por García Márquez y de paso eliminar la nostalgia del *boom*: “único narrador latinoamericano reciente cuyos éxitos en nuestro ámbito y el extranjero nos recuerdan los del Boom, y anuncian tal vez la llegada de una nueva era de esplendor” (González Echevarría 117). Pienso que el esplendor del que habla el crítico al respecto de la literatura de Bolaño conlleva la reconvención de la obra que es consciente de sí misma y que contempla como único destino irrenunciable la nada.

Autor y personaje son yuxtapuestos en ese destino, en el proceso, ambos han de librar una batalla contra las circunstancias que impiden su escritura, que es desde luego una manera de defender la escritura propia. El personaje Roberto Bolaño, es la evocación del joven poeta que inició y pausó su carrera en México para echarla a andar nuevamente en Barcelona; *Amberes* es la reminiscencia de este paso entre rostros desconocidos, lugares solitarios y amores perdidos:

Solía caminar por el casco antiguo de Barcelona. Usaba una gabardina larga y vieja, olía a tabaco negro y casi siempre llegaba con algunos minutos de anticipación a los escenarios más insólitos. Quiero decir que la pantalla se abría a la palabra insólito para que él apareciera. «Me gustaría hablar con usted con más calma», decía. La avenida paralela al Paseo Marítimo de Castelldefels (*Amberes* 72)

Podemos comprender en líneas generales, *Amberes* como la historia de un personaje latinoamericano de nombre Roberto Bolaño que se dedica a vigilar un *camping* y se considera a sí mismo como: “un escritor que vive en las afueras de la ciudad” (*Amberes* 32). Un personaje que aparece y desaparece, y logra confundirse con la imagen de un joven que camina hacia la fachada de una casa, que viaja en carretera del *camping* a Barcelona, que se preocupa por su volátil carrera como escritor, que anhela conocer a una mujer para establecerse y que vagabundea por las calles de Barcelona. Una historia que el narrador y personaje insiste en ver con el lente de una cámara para establecer escenas visuales que muchas veces se desintegran en su mismo enfoque:

La única escena posible es la del tipo que corre por el sendero del bosque. Alguien parpadea un dormitorio azul. Ahora tiene veintisiete años y sube al autobús. Fuma, lleva el pelo corto, bluejeans, camiseta oscura, chaqueta con capucha, botas, lentes de comisario político [...] Se sube a un tren en la estación de Zaragoza, mira hacia atrás [...] Fuma, tose, pega la frente contra la ventanilla del autobús. Ahora camina por una ciudad desconocida, en la mano carga un bolso azul, tiene levantado el cuello de la chaqueta, hace frío, cada vez que respira expele una bocanada de humo (*Amberes* 58).

El personaje Bolaño empieza a escribir su historia a partir de los últimos años de la década de los setenta y la finaliza en 1980 pero sabe que no termina pues el autor debe cerrar enteramente su historia, la de ambos después de un largo trasegar en que se disponga al personaje en otras vicisitudes, en otras latitudes, en otras historias, hablamos en este caso de las otras novelas de Bolaño. Mientras tanto, en *Amberes* el autor y su personaje tienen aproximadamente veintisiete años. El pasaje

citado nos da información de la imagen icónica del Bolaño joven, para quien el desaliño y el hábito de fumar fueron característicos. El viaje es el símbolo esencial del autor y el personaje, es un tránsito hacia lugares desconocidos en los que se encontrarán junto a su autor a la intemperie.

#### **1.4. El *camping*: donde todos los espacios confluyen**

El espacio de acción en *Amberes* se sitúa en dos lugares, la ciudad de Barcelona, donde el personaje Bolaño suele ocupar un cuartucho sucio y Castelldefels donde hace su trabajo como vigilante en un *camping*, estos lugares son interceptados por la memoria donde un viejo Distrito Federal mexicano se difumina junto con la violencia de escenas de películas de *gangsters* y de aventuras que quedan insertas en el paisaje correspondientes al trajín de las ciudades españolas:

Escena de ciudades-dormitorio vacías, el viento arrastra periódicos viejos, costras de polvo en bancos y restaurantes. *La guerra la he tenido en mí mismo desde hace tiempo, de ahí que no me afecte interiormente*, escribió Klee. ¿Vi por primera vez al jorobadito en México DF? ¿Era Gaspar el que contaba historias de policías y ladrones? Le pusieron la pistola en la boca y con dos dedos le taparon la nariz... Tuvo que abrir la boca para respirar y entonces empujaron el cañón hacia dentro... En el centro del telón negro hay un círculo rojo... Creo que el tipo dijo mierda o mamá, no sé... (*Amberes* 85)

La aparición de la violencia a través de escenas de películas parece tener su justificante en el asesinato de un hombre dentro del *camping*, esto provoca que se

multiplique el suceso con otros acontecimientos criminales en otros *campings*. Si bien los lugares son distintos, pues se hace referencia *campings* de Italia y Portugal, se confunden porque así lo dispone el lenguaje impreciso, poco claro, redundante y digresivo de la obra:

En alguna parte de su memoria hay una escena donde él está encima de una muchacha delgada y morena. Es la noche de un camping desierto, en el interior de Portugal. La muchacha está bocabajo y él se lo mete y saca mientras le muerde el cuello. Después la voltea. Ajusta las piernas de ella sobre sus hombros y ambos se vienen (*Amberes* 88).

Capítulos más adelante, cuando se menciona en la narración el asesinato de visitantes que organizaban orgías en el *camping* italiano de Calabria, la atmósfera criminal invade los campamentos de Portugal y Barcelona, una atmósfera muy motivada en todo caso por la sexualidad desaforada y la brutalidad de la muerte. Entre tales circunstancias la violencia busca intensificar el peso de la memoria en la imagen evocada, es el componente que puede dislocar con fuerza la historia:

El camping La Comuna de Calabria según nota sensacionalista aparecida en PEN. Hostigados por la gente del pueblo: en el interior los campistas se paseaban desnudos. Seis chicos muertos en las cercanías. «Eran campistas»... «Bueno, del pueblo no son»... Meses antes recibieron una visita de la Brigada Antiterrorista. «Se desmadraban, follaban en todas partes, quiero decir: follaban en grupo y en donde les venía en gana» (*Amberes* 23)

Al hacerse referencia de otros parques donde se ha asesinado a sus ocupantes se crea un efecto que se duplica en el *camping* de Castelldefels que ayuda a los personajes de *Amberes* a ser confundidos al atravesar sus identidades con la de

personajes de cine u otros ocupantes del *camping*. De esta manera, los personajes de *Amberes*: Roberto Bolaño, el policía (Colan Yar) encargado de la investigación, el jorobado que se esconde en el bosque, el inglés que tiene pretensiones como escritor y la muchacha solitaria, todos se cruzarán en el *camping* Estrella de Mar de Castelldefels sin desvelar completamente su verdadero vínculo. El crimen estará siempre en el trasfondo de la historia y aunque nunca se aclare, surge la duda acerca de cuál de los personajes es más cercano para poder esclarecer la investigación policiaca. La presencia y la interacción de los personajes es deficiente porque el crimen se sobrepone a ellos en su paso por el *camping* de tal manera que los consume dentro de.

Bolaño a través de su personaje pone a prueba su vocación como escritor en un contexto marcado por la atmósfera de los empleos informales, lejanos al ámbito literario con que combina su escritura, al grado de capitalizarla con las vivencias de sus diversos empleos, principalmente el que en Castelldefels obtiene como vigilante en el *camping* Estrella de Mar, ¿cuál es el grado de capitalización? Respondería que importante pues aparece de manera recurrente en diferentes pasajes y momentos de su literatura, desde la poesía hasta la narrativa. En un poema sin título de *La Universidad Desconocida* leemos:

Según Alain Resnais  
Hacia el final de su vida  
Lovecraft fue vigilante nocturno  
De un cine de Providence  
Pálido, sosteniendo un cigarrillo  
Entre los labios, con un metro  
Setenta y cinco de estatura

Leo esto en la noche del camping  
Estrella de Mar  
(Bolaño, *La Universidad Desconocida* 35).

Este poema pertenece a “La novela-nieve” que La Cloaca publicó en 1978 y se incluye en *Los perros románticos* de 1994, aparecerá después en su reunión poética póstuma del 2007 (*La Universidad Desconocida* 445) y en la del 2018 *Poesía reunida*. En el poema vemos el *camping* como el espacio que se trata de igualar con el “cine de Providence” donde Lovecraft era vigilante. Empleo con el que Bolaño tiende un paralelo, ambos se instalan en un quehacer un tanto lejano del mundo de la literatura. En el poema de una estrofa a la otra vemos cómo la figura de Lovecraft va a convertirse en el yo poético, Bolaño y Lovecraft representarán al mismo sujeto. La transformación se aclara en los versos 5, 6 y 7, el escritor está fumando y despunta una altura de metro con setenta y cinco centímetros ¿cuál de los dos? ambos, pues se funden en la misma imagen, parientes por su actividad laboral. El *camping* el espacio donde se desarrollan las acciones de los personajes que al igual que Bolaño y Lovecraft, también se confunden, a diferencia de otros ejemplos que encontramos en algunas de sus obras, en *Amberes* el *camping* se convierte en un símbolo de aislamiento y fatalidad, los pensamientos de imposibilidad, renuncia y suicidio invaden a sus personajes que al final los introduce en la proyección de una película de la que empiezan siendo espectadores para después ser los personajes de la película:

Cine entre los pinos del camping Estrella de Mar. Los espectadores miran la pantalla y con las manos espantan mosquitos. Un rostro amarillo surge de improviso entre las rocas y pregunta: ¿a ti también te persigue Colan Yar? (Rostro amarillo cruzado de

anchas cicatrices oscuras, árboles quemados, sillas blancas de plástico abandonadas frente a los bungalows, una bicicleta en medio de la maleza.) (Bolaño, *Amberes* 115).

Los ejemplos en *Amberes* en que se menciona el *camping* abundan porque es el espacio de confluencia y aunque sólo se mencione sólo una vez el nombre Estrella de Mar hacia el final, el *camping* en *Amberes* es el escenario de reflejos múltiples como una casa de espejos confrontados que multiplican las imágenes hasta ampliar su periferia. Este efecto consigue que el espacio se abisme en otros *campings* o a través de los lugares que lo circundan y se repiten en la traza de los capítulos de la obra: “un par de hoteles, el camping, la comisaría de policía, la gasolinera, el restaurante” (*Amberes* 34). Otro rasgo que compone la configuración del espacio son los rostros que se bifurcan, se cruzan y desaparecen. Este escenario tendrá una participación recurrente en la obra de Bolaño y será recreado en *Los detectives salvajes* donde podemos leer:

Siguiendo con los ejemplos, en *Los detectives salvajes* tenemos otra referencia al camping, pero esta vez el personaje que ha sido empleado como vigilante es Arturo Belano quien cumple su función contra las vicisitudes que amenazan la tranquilidad y la seguridad de sus ocupantes:

1977 fue el año en que Arturo Belano consiguió trabajo de vigilante nocturno en un camping. Una vez lo fui a visitar. Le decían el sheriff y eso a él lo hacía reír. Creo que fue en aquel verano cuando ambos, de común acuerdo, nos separamos del realismo visceral. Publicamos una revista en Barcelona, una revista con muy pocos medios y de casi nula distribución y escribimos una carta en donde nos dábamos de baja del realismo visceral. (Bolaño, *Los detectives salvajes* 247).

Se comprueban las vivencias compartidas del autor y su personaje en el fragmento anterior de *Los detectives salvajes* con la narración del personaje Felipe Müller (inspirado en otro infrarrealista: Bruno Montané) quien se refiere a Belano como el “sheriff”, Müller aporta la fecha de 1977 para situarnos en un empleo que no fue temporal para el personaje, sino que adquiere desde su llegada a Barcelona y que dejará justo cuando la historia del *camping* esté terminada en su primer manuscrito que sabemos se llamaba “Gente que se aleja” y comparte la fecha de 1980.

Si seguimos la investigación de Madariaga, el pasaje es una recreación de la vida real de Bolaño en que empieza a trabajar como vigilante en el *camping* Estrella de Mar en Castelldefels el mismo año (Madariaga 118). Asimismo, el propio Bolaño ratifica la parte referencial de su vida que está contada por su personaje Felipe Müller cuando sucede el encuentro con Belano en Europa, así como nos enteramos del empleo de Belano. Después de dar la nota sobre Belano, procede a narrar el motivo de su reunión: ambos romperán lazos con el realismo visceral desde Europa, justo como lo hicieron Roberto Bolaño y Mario Santiago al respecto del Infrarrealismo. Bolaño comenta acerca del infrarrealismo y su salida del grupo:

En algún momento hubo mucha gente, no sólo poetas, sino pintores y sobre todo vagos y ociosos, que se consideraron a sí mismos como infrarrealistas, pero en realidad el grupo sólo lo integrábamos dos personas: Mario Santiago y yo. Ambos nos vinimos a Europa en 1977. Después de algunas aventuras desastrosas, una noche en la estación de trenes de Port-Vendres, en el Rosellón, muy cerca de Perpiñan y de la estación de trenes de Perpiñan, decidimos que el grupo como tal se había acabado (Braithwaite 110)

El efecto que Europa imprimió en Bolaño fue imperante, pero solamente Barcelona se convertiría en el epicentro de donde surgiría su voluntad creativa. Si México fue la tierra donde fincó su imaginación literaria, Barcelona fue la *Finisterre* donde acunó los mitos personales de su escritura y el centro de su cartografía donde halló ocasión para rediseñar un espacio literario del que partieran los demás. A lo sumo, el *camping* como punto de origen es la razón por la que su poema “Gente que se aleja” de 1980 después de una meditación de veintidós años se transformaría en *Amberes*, novela que se fuga de su propio género porque se libera de convencionalismos, de conceptualizaciones, de críticas concluyentes y de expectativas editoriales para su publicación.

Como novela, *Amberes*, llega en el momento justo, es decir, cuando Bolaño se encuentra entre la atmósfera afortunada resultado de los premios otorgados a sus otras novelas, principalmente *Los detectives salvajes* que para 2002. Entre esta atmósfera *Amberes* pasa desapercibida en la cauda de reconocimientos del medio literario e intelectual en Europa y Latinoamérica; sólo oculta para decir su verdad transcurrido el tiempo justo, cuando los lectores y críticos estén dispuestos a indagar la ordenación del rompecabezas y se enfrenten a su entresijo para intentar dilucidar la naturaleza movible de la novela.

### **1.5. Intervalos poéticos y cinematográficos en trasposición**

En *Amberes*, Barcelona es la geodesia donde Bolaño se interna en un mundo desatado de la red lógica del lenguaje con una narrativa entre la evocación de su

pasado en México y la angustia por su futuro como escritor en Europa; donde es acechado por lo infausto: “Imaginé mi cuerpo abandonado en el campo, a pocos metros de las primeras casas del pueblo. Un campista me descubrió, paseaba y fue él quien avisó a la policía” (*Amberes* 91). La escritura de *Amberes* se gesta por un proceso formativo de persuasión poética y cinematográfica:

luna creciente, copas de pino recortadas contra el cielo, sonido de sirenas a lo lejos. Pero aquí estoy seguro, dijo, el que venía a matarme no me reconoció y se ha ido. Escena en blanco y negro de un hombre que se adentra en el bosque después de la sesión de cine. Últimas imágenes de adultos durmiendo la siesta mientras un automóvil desconocido rueda al encuentro de una luminosidad mayor (Bolaño, *Amberes* 118).

Muda el lenguaje poético hacia el narrativo, Bolaño lo piensa en todo momento durante la escritura del texto hasta antes de 1980 porque *Amberes* está conectada a aquella primera parte del libro que preparaba para dar a conocer su poesía y había llamado “La novela-nieve” para asimilar los géneros en una fórmula que pluralizará su escritura por la fruición de lo narrativo a través de “un alfabeto incomprensible” (*Amberes* 91) que estuviera infundido por la angustia que significaba para entonces, escribir: “Esperas que desaparezca la angustia / Mientras llueve sobre la extraña carretera / En donde te encuentras / Lluvia: solo espero / Que desaparezca la angustia” (Bolaño, *La Universidad Desconocida* 15). El poeta iguala su existencia a la de una carretera en la que espera la lluvia como un don que inducirá su escritura. Cavila en su labor, trata de imponerse a la angustia.

En un poema que integra el material lírico de “La novela-nieve” y cuyo título es “Amanecer” el poeta en su habitación es el eremita que “está esperando que llueva”.

La espera es la variable que determina su escritura. La lluvia activa lo inamovible, la neblina se disipa y llega la escritura:

Créeme, estoy en el centro de mi habitación  
esperando a que llueva. Estoy solo. No me importa  
terminar o no mi poema. Espero la lluvia, [...]  
La inmovilidad es una neblina transparente y dura  
(Bolaño, *La Universidad Desconocida* 16)

Por otra parte, en el poema del mismo nombre del libro: “La novela-nieve” se coloca la fecha para registrar qué cosas avivan la atmósfera de su oficio: “Mis trabajos literarios 10 abril 1980. Obsesionado [...] No escritura en la cadencia de mis días (*La Universidad Desconocida* 17). El hecho de que el poeta no lleve a cabo la escritura se convierte en uno de los motivos centrales de ese periodo, de eso se tratarán algunos poemas de Bolaño, de escribir que no escribe, de su impotencia: “No escritura en la cadencia de mis días sin dinero, ni amor, ni miradas” (*La Universidad Desconocida* 17). El poeta cuenta que no escribe, ni prospera, ni ama y ve en ello la hendedura desde la que derivará indefectiblemente algún día su escritura:

cuando puedo hablar digo escribe cosas entretenidas  
algo que interese a la gente. Pianos abstractos  
en las emboscadas del silencio, mi propia mudez  
que rodea a la escritura. Tal vez sólo esté ciego,  
arribando a una terminal donde "mi talento"  
pueda ser expresado por las trizaduras combustibles  
mi propio cuello en la novela-nieve.  
(Bolaño, *La Universidad Desconocida* 17)

La poesía rompe consigo misma al relatar la imposibilidad de la escritura, este es el preámbulo narrativo para *Amberes* y el tema de la no escritura que narra un periodo de desencuentro, reflexión y diálogo con la tarea de escribir. *Amberes* coincide con la escritura de los poemas que relatan las vivencias del poeta que no escribe, que rememora el amor perdido, advierte su miseria, asimila su enfermedad y reconoce su falta de pertenencia como ilegal en el mundo.

Entre tanto este es uno de los temas centrales de *Amberes*, el de la novela como un organismo autosuficiente que reflexiona consigo misma acerca de la configuración de una escritura que después de su imposibilidad de no escritura busca su propia resonancia en la disposición simbólica del espacio: “Chalets vacíos, cerradas las contraventanas de madera” (*Amberes* 72). Un vacío que sobreviene a la negación de pertenencia de Bolaño que intenta escribir sin conseguirlo, pero conoce los agentes de cambio de su situación, los componentes que remediarían su situación, por cierto, inalcanzables en toda la historia:

Se plantea el primer problema: conseguir una casa lo suficientemente grande para los dos. El segundo problema es de dónde sacar dinero para pagar esa casa. Después todo se encadena: un trabajo con ingresos fijos (en los picaderos se trabaja a comisión, más cuarto, comida y una pequeña paga al mes), legalizar sus papeles, seguridad social, etc.” (*Amberes* 32).

La imposibilidad es una forma de la derrota que se expresa en el traslado estructural premeditado (estratégico) de la obra y su condición de no lugar equiparable al de la no escritura, situación de la que se infiere el vacío al que los personajes hacen alusión, por ejemplo, el policía: “Iba casi vacío. Desanduve el

camino” (*Amberes* 35). La traslación estructural de la obra la acerca al vacío del que se infiere la nada: “No hay nada estable, los ademanes netamente amorosos del niño se precipitan al vacío” (81). La nada de *Amberes* es parte de una estética de: “escritura que se sustrae, así como se sustrae el amor, la amistad, los patios recurrentes de las pesadillas” (*Amberes* 83-84). El relato se aproxima a la nada representada primero por el cambio de género, segundo por el dejo de derrota de su personaje central y tercero, por el *camping* en que confluyen los hechos como trozos de una realidad que se inserta con la de las películas referidas en la historia y consume la realidad de los campistas: “los edificios parecen bodegas de películas de gánsters” (*Amberes* 111). La realidad de *Amberes* y por ello, la de los personajes está sujeta a lo cinematográfico, ya sea porque en algún momento asisten a una proyección cinematográfica, porque recuerdan algo de una película o bien porque el cine tiene la capacidad de intercambiar su dimensión con la ellos en el *camping*. Por esta razón, por momentos la narración parece estar proyectada por el lente de una cámara:

Las imágenes viajan en cámara lenta. Pone agua a calentar. Cierra la puerta del baño. La luz del baño desaparece suavemente. Ella está sentada en la cocina, los codos apoyados en las rodillas. Fuma un cigarrillo rubio. El policía, la impostura que es el policía, aparece con un pijama verde. Desde el pasillo la llama, la invita a ir con él. Ella vuelve la cabeza hacia la puerta. No hay nadie. Abre un cajón de la cocina. Algo fulgura. Cierra la puerta (*Amberes* 64).

Los personajes concurren en la misma proyección, se confunden el personaje Bolaño con el policía o con el escritor inglés, la rubia con la pelirroja y el jorobado con el enano. Sus imágenes son traspuestas: duplicada su realidad como el de la

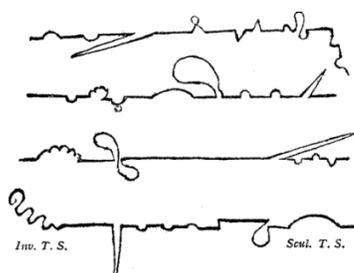
imagen que originan los espejos que se encuentran uno frente a otro, imágenes y personajes se alojan en esa multiplicidad proyectada sin concesión: “No puedes regresar. Este mundo de policías y ladrones y extranjeros sin papeles en regla es demasiado fuerte para ti. La palabra fuerte significa que es cómodo, un mundo liviano, sin entropía, un mundo que conoces y del que no puedes desprenderte” (109). Si bien la multiplicidad del mundo en *Amberes* responde a los motivos más generales de la novela policiaca y del cine negro: un crimen, un policía, un escritor y una muchacha hermosa; sus influencias se diversifican con el cine de aventuras y ciencia ficción. Todos estos elementos se concentran en la sábana blanca que simboliza la nada y donde el escritor inglés proyecta una película al aire libre:

El inglés [...] llevaba una sábana blanca [...] Con un cordel amarillo ató una punta de la sábana a un pino, luego ató la otra punta a la rama de otro árbol. Realizó la misma operación con los extremos inferiores hasta que el jorobadito sólo pudo ver sus piernas pues el resto del cuerpo quedaba oculto por la pantalla. Lo escuchó toser. Después volvió a aparecer por el otro lado y contempló los nudos que mantenían fija la sábana a los pinos. No está mal, dijo el jorobadito, pero el hombre no le hizo caso. [...] En efecto, no está mal, dijo. Voy a pasar una película. Sonrió como si se disculpara. Antes de marcharse miró el techo del bosque, cada vez más oscuro (*Amberes* 40-41)

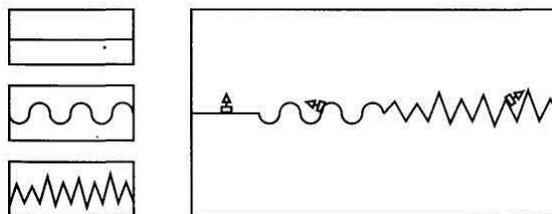
El entorno en *Amberes* se oscurece previo al inicio de la función en que todo eclosionará en su transcurso formativo: el relato policiaco, el cine de *gánsteres*, la literatura *beatnik*, la apología de Pascal, la poesía arcaica griega, el lado obscuro de Sade, la experimentación gráfica de *Tristram Shandy* hasta la contrariedad de los manifiestos de Tristan Tzara. Por esta razón en *Amberes* hay una abrupta participación de la viñeta gráfica cercana al *Story Board*, encargada de representar

con dibujos la acción. Este procedimiento continúa la tradición iniciada en *Tristram Shandy*. Bolaño sigue a Lawrence Sterne en la expresión gráfica como posibilidad de variación narrativa. En el capítulo 40 al final del volumen VI de *Tristram Shandy*, se retoma la historia de Toby, tío del protagonista, quien se casará, lo que suscita una discusión entre los padres del protagonista y da paso al anuncio del narrador para proseguir la historia de su tío de manera gráfica:

Ahora es cuando empiezo a entrar ya de lleno en el grueso de mi obra; y no me cabe la menor duda de que, con la ayuda de un régimen vegetariano y unas cuantas semillas frías (104) seré capaz de proseguir con la historia de mi tío Toby, y con la mía propia, en una línea tolerablemente recta. Bien:



(Sterne 417)



La ondulada me inquietaba, presentía el peligro pero me gustaba la suavidad: subir y bajar. La última línea era la crispación. Me dolía el pene, el vientre, etc (*Amberes 53*).

Las grafías que aparecen en la obra de Sterne especulan sobre forma de proseguir una narración y al hacerlo modernizan el discurso del lenguaje convencional de la novela. En *Amberes* hay un viso que la asemeja con la obra del escritor irlandés al momento de incluirse la representación gráfica como una forma de narración integral del discurso, en estos dos casos —en *Tristram Shandy* y en *Amberes*— los dibujos empleados son parte de la transición narrativa.

*Amberes* como un *collage* desprendido de la red lógica de correspondencias lingüísticas en la historia, apremia la eclosión del joven latinoamericano que no puede escribir como él quisiera, pero que sin duda escribe o como vimos anteriormente, dibuja, pero en todo caso: “El tipo reconoce que está acabado. Sólo escribe breves textos policiales. El viaje se aleja de su futuro, se pierde” (*Amberes* 33). Por este tipo de fusión, advertimos que *Amberes* no cumple las líneas de la novela, por ejemplo, decimonónica, porque es una: “Escritura sin disciplina” (*Amberes* 82). La imposibilidad de escribir decantará en *Amberes*, el empleo conveniente de distintas técnicas y ciertos géneros, el guion cinematográfico tiene un peso por momentos hasta igualitario que el aporte lírico.

Esto junto a las influencias hará brotar una escritura que tiene en lo lírico su logro más intuitivo y en lo narrativo la confirmación de su transición dentro del género de la novela. Por esta razón, el personaje no consigue escribir su historia: “como él quisiera” (*Amberes* 17), porque como el autor, muda sus expectativas. Nos enteramos de ello ante una visión sobre la poesía: “Estoy solo, toda la mierda literaria ha ido quedando atrás, revistas de poesía, ediciones limitadas, todo ese chiste gris quedó atrás” (*Amberes* 25). Su inspiración de escritor está en detrimento, se enfrenta a un ambiente de zozobra que tiene al mismo tiempo que lidiar con sus

carencias económicas, con sus desventajas como extranjero y por su relación aparente con el asesinato de un hombre que lleva al *camping* al detective Colan Yar para investigar el crimen.

En este punto de la novela, el personaje Roberto Bolaño es una presencia tácita, desaparece llevado por la serie de situaciones que lo persiguen desde distintas direcciones. La primera se debe a su bloqueo como escritor, no escribe y cuando no puede convertirse en el narrador de su propia historia escuchamos la voz de otros personajes que se intercalan hasta que Bolaño toma otra vez las riendas de su narración, ya sea en primera persona o en tercera persona.

La segunda situación se debe a la de su ilegalidad como indocumentado o por su posible conocimiento en el crimen: “Me sospecharon desde el principio” (*Amberes* 24). La huida lo convierte en el primer sospechoso y el policía interroga personajes efímeros como un músico que le da pistas sobre un mexicano jorobado que conoce a Roberto Bolaño. Es durante las pesquisas que el policía conoce a una muchacha con la que mantiene relaciones sexuales:

El policía parpadeó. Supongo que el riesgo de la mirada era algo superado por el ejercicio de su profesión. La muchacha sudaba profusamente y movía las piernas con sumo cuidado. Tenía el culo mojado y a veces temblaba. Más tarde se acercó a mirar por la ventana y se pasó la lengua por los dientes. (Muchas palabras dientes se deslizaron por el cristal. El viejo tosió después de decir no temas.) El pelo de ella estaba desparramado sobre la almohada. Se subió encima, dio la impresión de decirle algo al oído antes de ensartarla. Supimos que lo había hecho por el grito de la desconocida. Las imágenes viajan en cámara lenta (*Amberes* 63-64)

Las líneas de investigación del policía parecen difuminarse y el encuentro con Roberto Bolaño nunca se lleva a cabo, como tampoco se habrá de resolver el crimen

del hombre muerto. Aunque el crimen queda envuelto por la vaguedad. Escuchamos al personaje Roberto Bolaño: “Camino por el parque, es otoño, parece que hay un tipo muerto” (*Amberes* 70). Para pensar la trama de *Amberes* se debe tomar en cuenta que los hechos parecen no confirmarse y más bien oscilar alrededor de las unidades de inicio nudo y desenlace sin el orden consecuente, pero con una trayectoria descriptiva sin la influencia de un eje. Las partes de la narración fluctúan a través del lente de una cámara que cambia al azar la imagen en cuadro.

Los intervalos en *Amberes* ceden a un crisol en el que, como dice una voz en *Amberes*: “todos los riesgos de la mirada ya han sido traspuestos” (*Amberes* 62), riesgos de la trasposición del verso y la imagen cinematográfica en la novela. El riesgo de Bolaño en su conjunto es de aspecto formal, su novela es un llamado a asumir un riesgo más allá de los bordes designados para hacer legible la narración, Bolaño menciona:

Cuando hablo de riesgos formales no me limito a lo que comúnmente se llama literatura experimental. Tampoco estoy pensando en lo que se suele designar como literatura aburrida. La literatura aburrida, precisamente, es la que no asume riesgo. Y los riesgos, en la literatura, son de orden ético, básicamente ético, pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal. De hecho, en todos los ámbitos de la vida la ética no puede expresarse sin la asunción previa de un riesgo formal (Braithwaite 85).

Tras las palabras de Bolaño acerca de asumir riesgos creativos, podemos comprender que *Amberes* es un rompimiento que ocurre en todo momento desde la página uno, el cambio de género de la poesía a la novela y el título definitivo son prueba de la flexibilidad de transformación que Bolaño quiere darle a su literatura y

que, en el caso de *Amberes*, parece conseguir después de esperar y constituirse los cambios hacia el cambio de siglo. Su objetivo fue presentar su novela más performativa capaz de cerrar su carrera al apuntar subrepticamente los asideros de su poética narrativa en el siglo XXI cuando los géneros literarios se corresponden por su potencia, no por su discriminación.

## 2. Elementos de dispersión en la novela

### 2.1. Influencia antinómica como una contradicción asequible

Las fuentes en *Amberes* son arbitrarias se agrupan en un panteón literario que recuerda las palabras de T. S. Eliot acerca de que ningún poeta, ningún artista, posee la totalidad de su propio significado, pues el significado está en relación con los poetas y artistas muertos (Stearn Eliot, 62-63). Los escritores que influyen *Amberes* además de diversificar su carácter: “Leía a Norman Spinrad, a James Tiptree, Jr. (que en realidad se llamaba Alice Sheldon), a Restif de la Bretonne y a Sade. También a Cervantes y a los poetas arcaicos griegos. Cuando caía enfermo releía a Manrique” (*Amberes* 10) desvelan la clave de la obra en la fuerza de la contradicción que afecta al personaje: “No puedo hilar lo que digo. No puedo expresarme con coherencia ni escribir lo que pienso” (*Amberes* 29). De estas fuerzas que confluyen en *Amberes*, la de Burroughs tiene su impronta marcada por la enfermedad en *Naked Lunch* donde leemos: “Me levanté de la enfermedad a la edad de cuarenta y cinco años” (Burroughs 199). Por su parte, la enfermedad de *Amberes* concierne a la memoria:

Hay una enfermedad secreta llamada Lisa. Es indigna como toda enfermedad y aparece de noche. En el tejido de un lenguaje misterioso cuyas palabras significan sin excepción que el extranjero «no está bien» [...] La enfermedad me lleva a baños extraños e inmóviles donde el agua funciona con una mecánica imprevista. Baños, sueños, cabellos largos que salen de la ventana hasta el mar. La enfermedad es una estela (*Amberes* 107).

La posdata de *Naked Lunch*: “Post Scriptum... ¿No lo harías?” (Burroughs 207) es un desafío que Bolaño lo acepta, y a partir del cual escribe una obra que agrupa autores antinómicos depositarios de un influjo literario que —de acuerdo con Harold Bloom— desnuda: “las relaciones intrapoéticas de cómo ayuda un poeta a formar otro” (Bloom 55). La antinomia interna de *Amberes* originada por sus influencias y cómo éstas prescriben una estructura oscilante de sus autoridades es un comportamiento diametral a la problemática de su escritura donde hay diversos ecos literarios que van de los poetas griegos a Burroughs; estas autoridades moldean el carácter plural de la novela que se inspira, por ejemplo, de temas de la poesía arcaica griega: “mar, las lanzas, los dioses variopintos, los caballos, las muchachas de gráciles tobillos y párpados pintados, el elogio de la juventud, la fugacidad del tiempo” (García Gual 17) en *Amberes* son temas aludidos por los motivos que derivan del tiempo y dan un lugar al deajo pesimista: “No creía que iba a vivir más allá de los treintaicinco años” (*Amberes* 11). Bolaño personaje deduce sobre la frugalidad de la vida: “Bien mirado, es poco el tiempo que nos dan para construir nuestra vida en la tierra, quiero decir: asegurar algo, casarse, esperar la muerte” (*Amberes* 27). Así como la muerte es uno de los paréntesis explicativos del universo, uno de los motivos esenciales de la novela es el infortunio.

El aciago que cae sobre el personaje lo amenaza a cada momento provocando en él una ansiedad constante y obsesiva por su salud, llegará en a exagerar sus sufrimientos: “Un día moriré de cáncer” (*Amberes* 27). La desesperanza del personaje nos recuerda a un verso de Solón de Atenas: “No hay ningún hombre feliz, sino que miserables” (García Gual 66). El narrador de *Amberes* al mencionar sus lecturas de los poetas arcaicos griegos desea equiparar la fatalidad de su

destino a la de los poetas griegos. Y aunque no hay alusión a los dioses, sí a una divinidad que posibilita el arranque de la escritura: el destino; lo divino está en relación con la fatalidad del texto, en este sentido, el destino detenta la expectativa de que *Amberes* será novela llegado el momento de su publicación en 2002. Al ser publicada, la obra demarca su desenlace: “A lo humano y a lo divino” (*Amberes* 119). De cierta forma, vemos que Bolaño cree en el destino y en su equivalencia soberana: “no creía ni en el arribismo ni en el oportunismo ni en los murmullos cortesanos. Sí en los gestos inútiles, sí en el destino” (*Amberes* 10) y hacia el capítulo 4: “Calles estrechas en el interior del Distrito V, sin posibilidades de salir o de cambiar el destino” (*Amberes* 21). Lo que trae calma al personaje es su vínculo con la naturaleza representada por el bosque, el desierto, la playa: “La línea recta es el mar en calma, la curva es el mar con oleaje y la aguda es la tempestad” (*Amberes* 51). La referencia de *Amberes* acerca de la poesía arcaica griega se ve en la intención de Bolaño al llevar a su personaje a una especie de resignación atribulada.

El personaje Bolaño ha perdido el entusiasmo y se comporta indiferente ante cualquier estímulo externo, sólo parece conmovido por sus recuerdos: “El viaje se aleja de su futuro, se pierde, y él permanece apático, quieto, trabajando de manera automática entre los caballos” (*Amberes* 32). Su destino lo somete a la quietud, al pesimismo, a la enfermedad y a la nostalgia por la marcha ineludible del tiempo que en lo cotidiano amenaza con el vacío: “No sirve cantar con sentimiento. Querida mía, donde quiera que estés: ya no hay nada que hacer, no es necesario el gesto que nunca llegó” (*Amberes* 15). Contra esto, la escritura es la única gracia posible a la que aspira Bolaño: “De lo perdido, de lo irremediadamente perdido, sólo deseo

recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura” (*Amberes* 119). El tiempo es la magnitud que deplora objetos, personas y lugares y que instiga la voluntad del escritor: “el tiempo es un motivo de terror” (*Amberes* 19). Lo que primariamente consideramos como una influencia antinómica que se verifica por los extremos que van de la poesía arcaica griega al *cut up* en la introducción de la novela, es al mismo tiempo una influencia de otra índole que compete al autor ir más allá de la angustia de sus influencias.

La otra influencia de la que hablamos llevará a Bolaño a determinar a través de su poética inicial —pensemos en “Gente que se aleja” y en su poesía en general— un enlace posible que le permita dialogar con el escritor maduro y cuestionar si la escritura finalmente ha llegado a su término después de la publicación de sus otras novelas más célebres. De acuerdo a la filosofía de Gilles Deleuze, *Amberes* puede ser visto como un organismo definido por su capacidad de plegar sus propias partes hasta el infinito, y de desplegarlas, no hasta el infinito, sino hasta el grado de desarrollo asignado a su género (*El pliegue* 19). *Amberes* aun su publicación sigue en correspondencia con su texto inicial, y al mismo tiempo con toda la obra de Bolaño publicada en vida. Por ello, la afirmación de Deleuze es sustancialmente necesaria para entender esta otra influencia que persiguió a Bolaño hasta el 2002 y que se extiende todavía más hasta 2666 y su obra póstuma:

un organismo está envuelto en la semilla (preformación de los órganos), y las semillas están envueltas las unas en las otras hasta el infinito (encajamiento de los gérmenes), como muñecas rusas: la primera mosca contiene todas las moscas futuras, estando cada una destinada a su vez a desplegar sus propias partes, llegado el momento (G. Deleuze, *El pliegue* 18).

De acuerdo con esto, el proceso de escritura que emprende Bolaño con *Amberes* en la etapa 1980-2002 elimina la aseveración de que sólo es una novela en que se prevén los elementos de una narrativa futura y que tiene su culmen en *Los detectives salvajes*; es un modo de hacer una síntesis de su carrera; es una novela de comprobación para Bolaño. Su proceso de escritura no es inferior, de acuerdo con Deleuze y en comparación con *Amberes*: “El desarrollo no va de lo pequeño a lo grande, por crecimiento o aumento, sino de lo general a lo espacial” (*El pliegue* 19). De lo particular a lo general va el desarrollo de *Amberes* pues concierne a la diferenciación de su naturaleza imposible de empatar con el modelo de novela tradicional incluso el de sus novelas futuras a cambio de una mirada que cuestione los efectos de su propia novelística. Además de ser una reflexión acerca de cómo se ha transformado su estilo con el paso de los años, es una manera de responder a las expectativas de su oficio de escritor.

## **2.2. Implicaciones de una novela híbrida**

*Amberes* se alimenta de diversas influencias de autores de distintas épocas y géneros, lo cual es el tiovivo donde el protagonista cocola su anhelo de querer escribir; su escritura para tales efectos emana de una afluyente de naturaleza híbrida que congrega bases disímiles con que finca una poética plural de suscripción heterogénea. Una parte de la teoría literaria se ha dedicado a estudiar cierto tipo de obras literarias a finales del siglo XX e inicios del XXI las cuales —al igual que

*Amberes*— al exponer un conflicto de construcción se las incluye en un grupo de obras híbridas propuestas a partir de diferentes influjos. Una de estas investigadoras es Martha Munguía Zatarain quien ha propuesto que: “El estudio de la literatura hispanoamericana podría sustentarse en el análisis del complejo proceso de hibridación que han ido sufriendo diversos géneros para conformar su poética” (141). *Amberes* se aproxima a esta proposición luego de plantearse a sí misma un proceso del que derivará su ideal poético. Si bien sus fuentes y aportaciones son el material de su hibridación, el transcurso del tiempo en el que se plantea la reflexión al interior de sus páginas y fuera de ellas, pertenece al proceso que Munguía Zatarain describe.

Tras este influjo sucedido en el proceso de hibridación de la obra literaria, para Munguía Zatarain la arbitrariedad partícipa de ciertas obras porque: “No hay, géneros puros; todos son producto de la hibridación” (143). *Amberes* depende de una diversidad de convenciones y particularidades complejas que rebasan la circunscripción genérica, pues la hibridación no define, sino difumina la categorización con variadas formas en un: “todo arquitectónicamente significativo” (Munguía Zatarain 144). La hibridación tiende un puente que elude la univocidad pues el valor fragmentario establece que: “un género alternativo, capaz de albergar todas las formas expresivas posibles, aloja múltiples discursos, acepta la modulación lírica y la filosófica, la narrativa y el aforismo, el ensayo y la imagen” (149-150). Conviene destacar en este momento dos nociones, la primera tiene que ver con la perspectiva de estudio que ofrece Alexis Candia sobre el tema de la fragmentación como un principio en la poética de *Amberes*:

una novela extremadamente fragmentaria y dispersa que emplea de manera hábil los recursos del montaje para conformar un texto que se resiste a desarrollar un argumento o un hilo dramático y que más bien tiende a destruir la trama y la coherencia lógica del relato (A. Candia, *El "Paraíso Infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño* 104)

La segunda ha sido vislumbrada por Patricia Espinosa quien estima de la estructura de *Amberes* la fundamentación rizomática de su naturaleza muy arbitraria, pero ciertamente esencial: “lo más febrilmente rizomático de lo que hasta ahora constituye toda su obra. Una exquisita, impecable y confusa escritura que asume la fragmentación como único sitio posible” (Espinosa 23). Tras esto, podríamos indagar que la propuesta central de la crítica es que en *Amberes* hay una estrategia de la fragmentación dominada por la supresión de los principios de causalidad y las unidades de integración narrativa para suscitar un flujo vertiginoso de imágenes de una trama discontinua.

Sobre esta especificidad Myrna Solotorevsky detecta: “la ausencia de un centro omniexplicativo” (Solotorevsky 75) en *Amberes*, lo cual favorece la apertura de su significación pues en cada uno de sus capítulos la trama pueda incluso reiniciarse. En relación a esto Patricia Espinosa menciona que: “cada relato nos ubica en la potencialidad continua del inicio” (Espinosa 23) gracias a la carencia de un núcleo sobre el que gire la historia. Esta circunstancia de *Amberes* hace que la novela: “sea eminentemente lírica [coadyuvando] a la disolución de la trama” (Solotorevsky 78). Los tres investigadores resaltan lo fragmentario, no obstante, Solotorevsky discrepa acerca de la condición rizomática que en su momento los dos primeros han aceptado.

Solotorevsky niega la posibilidad del rizoma en *Amberes* pues piensa que las incógnitas que la multiplicidad de la estructura plantea se dan través de una serie de estabilizadores internos, nos dice la investigadora: “no se trata de un texto rizomático y hay en él una serie de elementos que pudieran operar como estabilizadores” (Solotorevsky 79). Los elementos aludidos son las repeticiones de imágenes y la intertextualidad con otros libros del autor con que: “se mantiene indecifrabable y en su descentralización [...] queda como tal, sin transmutarse en mundo, se pone de manifiesto el espesor escritural” (79). Considero que el espesor escritural que Solotorevsky propone a partir de las novelas de Roberto Bolaño —en la que por supuesto se incluye *Amberes*—, presenta la densidad escritural de éstas como insondable, no coincido con Solotorevsky pues su balance parece determinativo. Y en relación a *Amberes*, esto impide la apertura de su aparente hermetismo para lograr una lectura plural que permita enfocar el matiz su naturaleza rizomática. Es necesario aclarar la definición del rizoma para reflexionar acerca de su incidencia en la novela de Roberto Bolaño

Rizoma es un término que tomo de la filosofía de Deleuze y Félix Guattari, que originalmente proviene del argot de la biología y describe a un tallo subterráneo capaz de tener varios núcleos, el rizoma crece de forma horizontal produciendo raíces y brotes herbáceos de sus nudos. La característica más usual del rizoma es su crecimiento indefinido. Esta es la acepción que le interesó a los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari para crear un concepto que procede enteramente de la botánica. Una definición pertinente es la que José Ramón Insa Alba hace a partir de la filosofía de Deleuze y Guattari como un modelo de interrelación y de producción en el cual su distribución u ordenación: “no se regula mediante líneas de

subordinación jerárquica sino que cualquier elemento incide en el otro. Es un modelo de implicación que procura una cultura no anclada en estructura sino que está conectada de forma horizontal y que genera elementos de multiplicidad autónoma” (Insa Alba 269). Para Insa Alba el rizoma es una estructura que no tiene un centro de dependencia, todo se mueve en él por una influencia interconectada, lo cual acerca esta descripción a lo que Solotorevsky menciona como la falta de “un centro omniexplicativo”. Para Insa Alba el núcleo del rizoma, que es su esencia, se aprende y se genera desde todos los puntos (269).

El rizoma responde al proceso creativo de *Amberes* pues impulsa el cruce de géneros sin acreditar su pertenencia definitiva, así, lo que está a cuadro es la reflexión de la escritura que, como menciona el investigador Franklin Rodríguez sobre esta novela de Bolaño: “produce imágenes sobre la posibilidad de ser escrita y sobre la novela posible como novela del desorden” (Rodríguez 144). En efecto, el desorden que acredita Rodríguez a *Amberes* es la impresión que resulta de su estructura rizomática que altera las líneas de jerarquización genérica.

Esto nos recuerda la distinción que Alfonso Reyes hace de los géneros por su empleo, por ello, aducimos que Bolaño los comprende como contingencias de construcción: “Hay tres funciones; hay dos maneras. Las funciones son [...] drama, novela y lírica. Las maneras son prosa y verso. Caben todas las combinaciones posibles, los hibridismos” (86). En cierta medida la fragmentación tiene la función de eludir lineamientos generales de legibilidad, el empleo de los géneros deriva de una técnica miscelánea conveniente a la formación de una novela inusitada en la producción de Bolaño:

[...] los géneros, son la mejor plaza para que un artesano pruebe sus propias virtudes y sus propias excelencias. Para un escritor que pretende dominar algunos mecanismos del oficio, los géneros literarios son un regalo de los dioses. Por otro lado, hay textos que yo, al menos, sólo los puedo ver cortados en versos, cortados con una estructura poética (Braithwaite 51).

En *Amberes* el género de la novela, la poesía, el teatro (género que hace su aportación en frases entre paréntesis que recuerdan a las acotaciones), la autobiografía más el agregado como el dibujo (diferenciación tipográfica), hasta un tipo de escritura próxima a los documentos sin estética literaria como el guion cinematográfico o el informe policial son vías de significación que transforman la obra en un muestrario de géneros e influencias de una escritura incapaz de originar una sola interpretación.

La disertación sobre los géneros en *Amberes* se enriquece con la aportación de Enrique Salas Durazo, quien ve en lo fragmentario un principio irreductible que secciona a la poesía y la narrativa: “Este es el único libro que Bolaño publicó como novela en la forma de poesía, indudablemente es uno de sus trabajos más herméticos y fragmentados” (Salas Durazo 189). Para el investigador Salas Durazo, es un precedente de su mejor escritura que se mueve entre el pasado y el futuro de la literatura de Bolaño. Considero al igual que Salas Durazo, que Bolaño en *Amberes* regresa a entretejer la red de su temprana intuición poética y ver a posteriori el ensayo de una escritura en ciernes que propondrá una poética personal para el siglo XXI que genere una reflexión sobre el *momentum* de la escritura. Por esta razón, *Amberes* llama la atención de Salas Durazo, por el significado que debió tener para Roberto Bolaño, a saber, lo aventurado de un procedimiento que para

2002, el *timing* de su novela le recordaba un fuerte impulso juvenil que Salas Durazo dice estar caracterizado por: “el cuidadoso ensamblaje de oraciones sueltas y las conexiones entre la poesía y la prosa temprana de Bolaño y su obra posterior” (190). En este entendido, *Amberes* invita a su lectura sin dejar de lado lo que es esencial a su texto desde su origen: centralizar y expresar de manera temática y estructural el acto de escribir (Salas Durazo 190). Ante estas razones, reconozco que *Amberes* es, en efecto, un texto sobre el ejercicio de escribir sobre el impulso que lleva al escritor a escribir un proyecto de estilo literario disperso y en continua búsqueda de la escritura como una tabla de salvación para un escritor que decidió de manera consciente saltar por la borda de los géneros.

### **2.3. Enclave y exclave, la novela como *puzzle***

Roberto Bolaño dio un lugar privilegiado en su literatura a los símbolos de lo marginal en su sentido de alejamiento del centro generador del discurso hegemónico —recordemos que tituló *Una novelita lumpen* a su otra novela postrimera del 2002— para dirigirse hacia una franja en la que residen otras posibilidades creativas. Se explica así la influencia que Bolaño tiene de ciertos escritores que tienden hacia los límites como los poetas de la generación *beat*; la influencia de Burroughs es incuestionable. La admiración Bolaño por la fórmula del escritor de *Queer* zanjó su escritura hacía sus propios extremos, su influencia lo llevó a fijar como punto de llegada para *Amberes* el terreno de la multiplicidad narrativa. Y *Amberes* justifica la posición personal de Bolaño a este respecto, su

tránsito hacia los extremos; primero perfiló su trayecto nómada en lo geográfico de México Distrito Federal a Santiago de Chile y Castelldefels en Barcelona y segundo determinó su escritura en un lapso de asimilación del verso a la prosa. El nomadismo del autor y la generación y desarrollo de *Amberes* se habría de yuxtaponer para atravesar las fronteras geográficas y genéricas de manera conjunta.

La inclinación de Bolaño hacia los lindes hallaría su asidero en la disparidad de las influencias, desde la lírica griega pasando por la poesía beat hasta la novela negra, el cine de detectives y de ciencia ficción: “autores antinómicos” (*Amberes* 10) Tal multiplicidad es referida como una nómina de lecturas contradictorias entre sí que Bolaño presumirá en la introducción y con la que intenta justificar la naturaleza dispar de *Amberes*. Solamente esta condición le consentirá emplear distintas perspectivas en el proceso de escritura sin decidir necesariamente alguna que pudiera darle organicidad a la narración.

La técnica empleada por Bolaño en *Amberes* es la de un mirador desde el cual escudriña su papel como escritor inmerso en una naturaleza contradictoria que asegura las variadas posibilidades de su narrativa. Acerca de ello, Sergio Marras destaca *Amberes* como: “Un panóptico desde donde todo se escudriña y somete de acuerdo a sus propias reglas políticas” (Marras 33). De esta variación creativa, Bolaño traza para *Amberes* un perfil de distintas realidades que se ven implicadas en la influencia que tuvo para Bolaño el método *cut up* de Burroughs.

La influencia de los programas de escritura del estadounidense fue fundacional para Bolaño quien lo considero “un santo” (Bolaño, *Entre paréntesis* 148) que le permitió aprovechar lo que de manera literaria admiraba de él: “ninguna intención

moral ni ética, sólo la descripción de un abismo inmóvil, la descripción de un proceso de corrupción sin fin” (*Entre paréntesis* 148). Con su *Amberes*, Bolaño procede a deformar los bordes de su propio universo literario y enmarcarlo con el *camping* y sus inmediaciones como un abismo que magnetiza todo y lo eclosiona. En este sentido, Marras es claro en su aportación sobre el modo en que el universo de *Amberes* funciona:

Para el narrador personaje, sus modos y medio son una estrategia de supervivencia en que el universo de lo escrito, con todo lo que involucra –escritor, [autores,] personajes y lectores, se despliega en un territorio donde ciertas relaciones de poder, deseo y resistencia imponen unas maneras propias de producir y de vivir (Marras 33).

En *Amberes*, Bolaño propone un modelo marginal heredado del universo infecto de Burroughs, para el escritor de 2666, la enfermedad de su personaje en *Amberes* se manifiesta al asentar su realidad adversa y en los detalles del ambiente que lo rodean: “La enfermedad es estar sentado bajo el faro mirando hacia ninguna parte. El faro es negro, el mar es negro, la chaqueta del escritor también es negra” (*Amberes* 108). En esta cita la relación de significados del color negro está asociado entre otras cosas a la muerte, la violencia, al misterio y a la nada o al vacío que deriva de la enfermedad en la obra. El virus es, en esencia, el motivo de sus influjos. La mirada de Rodrigo Fresán, quien fue una de las primeras voces que se refirieron a *Amberes* es, en el tema de las influencias, ineludible:

*Amberes* es –no hay dudas– un libro “Marca Bolaño” porque en él aparecen rasgos inconfundibles: la idea de América latina como virus de alto contagio, como un gas peligroso, esparciéndose por el mundo (si *Los detectives salvajes* narra en perspectiva la derrota de ese virus, *Amberes* es casi un diario/ diagnóstico escrito

desde el frente y en plena epidemia); el policial como género líquido y que no está obligado a resolver el misterio sino a, simplemente enunciarlo, y un “idioma” donde se funden partes iguales de Julio Cortázar, David Lynch, Richard Brautigan y el Bolaño de libros como *Tres* y poemas como “Un paseo por la literatura”, donde el paisaje de una estética universal se funde sin problemas con el de una épica íntima (Fresán).

La veneración de Bolaño por Burroughs se comprende más cuando leemos en *Amberes* la siguiente sentencia: “El lenguaje, dijo, es un virus” (Bolaño, *Amberes* 108). Enfermedad y literatura son la suma que altera la realidad en *Amberes* y propaga una enfermedad que explica Bolaño en “Literatura + enfermedad = enfermedad” donde ve: “la enfermedad como resignación, resignación de vivir [...] de derrota” (*El gaucho insufrible* 208). La enfermedad en *Amberes* se cristaliza en la derrota como desgajamiento inevitable y cotidiano de lo real:

Cuando caía enfermo releía a Manrique. Una noche concebí un sistema para ganar dinero fuera de la ley. Una pequeña empresa criminal. En el fondo todo consistía en no hacerse rico de golpe. Mi primer cómplice o proyecto de cómplice, un amigo argentino tristísimo, me contestó con un refrán que más o menos venía a decir que cuando uno está en la cárcel o en el hospital, lo mejor es estar también en su propio país, supongo que por las visitas (*Amberes* 10-11).

Por consiguiente, sus personajes están desvaídos o son evanescentes, sus voces se intercalan sin lograr comunicarse, solo hay un: “sonido de voces apenas audibles” (*Amberes* 113), están destinados a ser derrotados por las circunstancias del *camping*: Roberto Bolaño, el policía, el jorobado, el escritor inglés y la muchacha, todos se resignan a la derrota ante un mundo que de por sí les ha proporcionado una naturaleza contrahecha y hace confusa su correspondencia al no explicarse la

interrelación entre ellos. Las relaciones entre los personajes son borrosas, Bolaño ayuda de vez en cuando al jorobado porque es mexicano, la muchacha está con el policía sin que nos enteremos del motivo de sus encuentros, considero que la relación de los personajes es diezmada en la narración debido a que cada uno empieza a esconder algo después de las indagatorias baladís del policía: “Me juró que jamás en su vida había visto a la persona que buscaba. ¿Está seguro?, le pregunté mientras le alargaba un cigarrillo. Dijo que estaba completamente seguro. Más o menos ésa fue la respuesta que me dieron todos” (*Amberes* 35). La distancia que media entre los personajes y el misterio que se guarda entre todos ellos parece no ser reducida ni por la indagatoria ni por la amistad ni por el sexo.

Nada disipa el velo de las intenciones reales de cada personaje en *Amberes*. Por esta razón, cuando escuchamos a un personaje referirse a Bolaño como alguien que ayuda al jorobado porque trae a la mente del personaje Bolaño a uno de sus antiguos amores de México, el efecto conseguido por la declaración del personaje (que más bien es una conjetura) es de ofuscación que hace todavía más incomprensible la red de relaciones entre los personajes:

Me quedé en silencio un momento y luego pregunté si él creía realmente que Roberto Bolaño ayudó al jorobadito sólo porque hacía años había estado enamorado de una mexicana y el jorobadito también era mexicano. Sí, dijo el guitarrista, parece mala literatura para enamorados, pero no encuentro otra explicación (*Amberes* 49)

Más allá de este ejemplo de asociación muy subjetiva y lejana a la precisión que merece una línea de investigación policiaca, es decir, el desenmarañamiento del ardid, no hay en la obra una vinculación que permita distinguir los verdaderos

motivos de relación entre los personajes. Al contrario de esto, se sostiene el laberinto por medio de cortes abruptos, digresiones y un discurrir de voces que llevan el lenguaje al margen de la inteligibilidad debido a: “Un impulso, a costa de los nervios” (*Amberes* 54) que margina a sus personajes en un “Callejón sin salida” (*Amberes* 54). De estos márgenes se requiere una lectura que reconozca la enfermedad como un impulso de la obra: “el texto tendía a multiplicarse y a reproducirse como una enfermedad. Mi enfermedad, entonces, era el orgullo, la rabia y la violencia” (*Amberes* 8-9). Debido a que *Amberes* como libro marginal no obedece los cánones de la novela, tampoco responde en su intención, estructura y lenguaje a la novelística del autor, por ejemplo, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes*, *Amuleto* o *Nocturno de Chile*, por mencionar sólo algunas.

Es verdad que *Amberes* tiende a percibirse como un “enclave”, es decir, un territorio rodeado por el área que demarcan sus novelas más reconocidas. No obstante, el impulso que arranca su escritura para diferenciarse de éstas y situarse de manera subrepticia como una novela capaz de representar el arco en la producción de Bolaño, resulta ser —usando la terminología geográfica que la lleva a ser un enclave— una novela “exclave”, a saber, una obra autónoma, única y distinta a las otras con la posibilidad de ser por sí misma independiente en la producción de Bolaño.

*Amberes* es un territorio aparte caracterizado por un estilo desigual que rodea o bien enclava hacia el interior del lapso 1980-2002 correspondiente al de la escritura de otras novelas y cuentos. La característica primordial que diferencia *Amberes* con los otros trabajos de Bolaño es que ninguno tiene el mismo arco de

representación del origen y la confirmación de una confluencia que atraviesa toda la obra de Bolaño y muestra una poética en devenir.

Como enclave, *Amberes* muestra los elementos de la escritura posterior de Bolaño y la génesis de una escritura que aventajaría con sus novelas premiadas, simbolizaría entonces el “arranque movilizador” (Marras 39) que impactará en los escritos por venir hasta su máxima expresión con el “autor/actor de *Los detectives salvajes* y el autor/escritor de *2666*” (Marras 39). La intención de Bolaño al prepara a *Amberes* silenciosamente en el tiempo y publicarla en el siglo XXI, es demostrar cómo comenzó todo y desmontar al tiempo todo lo logrado. Para Bolaño su novela *Amberes* fue su propio viaje a la semilla.

Es válido el carácter formativo de *Amberes* de la literatura posterior de Bolaño, pero debe tenerse en cuenta que es una obra capaz de distanciarse y diferenciarse de sus hermanas mayores a través de una trama que intenta deconstruirse a sí misma, el tema de la escritura nulificada (la imposibilidad de la escritura), la aparición del personaje Roberto Bolaño (que no Arturo Belano), el lapso que comprende toda su obra en vida 1980-2002 y la posibilidad real de ser el símbolo de apertura y cierre de la carrera de Bolaño como escritor. Estas variaciones como “exclave” transforman a *Amberes* en una especie de testamento literario donde se apuesta por una poética que al extenderse sobre su obra la concentrarla y la multiplica al unísono en un ejercicio de expansión y contracción de toda su novelística.

En esto radica la diferencia de *Amberes* es ser una obra original dentro de la producción literaria que Bolaño publicó en vida, a su vez, la originalidad está en poder movilizarse tanto como “enclave” y “exclave” en su literatura. Si habría que

fijar un punto medio entre estas dos facetas, la aportación ha sido contemplada por Alexis Candia al mencionar que: “*Amberes* viene a constituir una especie de génesis narrativa bolañiana en el que es posible apreciar algunas de las líneas centrales de su fabulación en prosa” (104). La idea que Candia tiene de *Amberes* al posicionarla como simiente de lo que vendrá la convierte al mismo tiempo en un epicentro para todas las otras novelas.

Al ser una obra que no se parece a nada de lo que Bolaño había publicado antes y tampoco a algo de aquello que hemos conocido como su obra póstuma hasta nuestros días, pensemos en *Amberes* como una novela transformista y performativa que de frente a la fascinación que causan sus otras novelas, es la más problemática desde distintos niveles. Hemos partido del de publicación para poder observar su otro nivel: el genérico que deja ver los atributos que sacan a *Amberes* del conjunto para conformarla en los márgenes de la escritura donde puede asimilarse la síntesis de su carrera en que la ascendencia poética representa sus inicios y la narrativa su plan de acción.

Si por historia se entiende la sucesión cronológica de hechos, el *sequitur* en que se relacionan las acciones de un sujeto determinado (González Ochoa 103), *Amberes* no cumple enteramente con dicha proposición al carecer de ordenación cronológica. Es cierto que al interior de ciertos capítulos hay pasajes en los que, de forma aislada, se inicia una narración para recordar o para describir una hecho o imagen, pero éstos se terminan por dos circunstancias técnicas de la novela; la primera consiste en interrumpir el decurso narrativo a cambio de la inserción de una idea diferente con o sin aparente relación con lo dicho, lo que se retoma después de la interrupción. Es un flujo de consciencia que suele venir acompañado de signos

de puntuación como los puntos suspensivos, los paréntesis, los corchetes o bien las comillas angulares. Es una técnica en que la intermisión crea otra hasta disolver la narración. Lo que se cuenta varía de un párrafo a otro:

Las imágenes emprenden camino y sin embargo nunca llegarán a ninguna parte, simplemente se pierden, es inútil, dice la voz, y el jorobadito se pregunta ¿inútil para quién? Los puentes romanos son ahora el azar, piensa el autor mientras las imágenes aún fulguran, no demasiado lejanas, como pueblos que el automóvil va dejando atrás. (Pero en este caso el tipo no se mueve.) «He hecho un recuento de cabezas huecas y cabezas cortadas»... «Sin duda hay más cabezas cortadas»... «Aunque en la eternidad se confunden»... Le dije a mi amiga judía que era muy triste estar horas en un bar escuchando historias sórdidas. No había nadie que tratara de cambiar de tema. La mierda goteaba de las frases a la altura de los pechos, de tal manera que no pude seguir sentado y me aproximé a la barra. Historias de policías a la caza del emigrante. Bueno, nada espectacular, por supuesto, gente nerviosa por el desempleo, etc. Éstas son las historias tristes que puedo contarte (*Amberes* 37).

La segunda responde a la brevedad de cada capítulo, el espacio es tan corto que lo narrado al final puede parecerse a la micro ficción, son partículas narrativas que permanecen alojadas en el ámbito mayor de la historia donde la inconsecuencia crea intervalos entre los cuales hay un vacío secuencial a propósito del destino al que se confiere la obra. Un ejemplo de esta excepción regida por las dos circunstancias mencionadas lo encontramos en el capítulo 48 “Bar La Pava, autovía de Castelldefels”. Inicia con la evocación de Lisa y la última vez que Bolaño habló con ella desde un teléfono público en México Distrito Federal, luego procede a percatarse de su situación en Barcelona y después hablar de una mujer italiana que lo lleva a la literatura de Cesare Pavese, posteriormente a la enfermedad, a mirar la playa, el cielo y los turistas. Toda la imagen se va disgregando, Bolaño lo refiere así

para que al final del capítulo la imagen sea barrida justo antes de haberse completado cierta zona del rompecabezas y jugar con las piezas restantes para no continuar con el armado de la imagen general, sino derrumbar la coherencia al lanzar las piezas al vacío:

Querida Lisa, hubo una vez que hablé contigo por teléfono más de una hora sin apercibirme de que habías colgado. Fue desde un teléfono público de la calle Bucareli, en la esquina del Reloj Chino. Ahora estoy en un bar de la costa catalana, me duele la garganta y tengo poco dinero. La italiana dijo que regresaba a Milán a trabajar, aunque se cansara. No sé si citaba a Pavese o realmente no tenía ganas de volver. Creo que le pediré al enfermero del camping algún antibiótico. La escena se disgrega geométricamente. Aparece una playa solitaria a las ocho de la noche, altos cirros anaranjados; a lo lejos caminan, en dirección contraria al que observa, un grupo de cinco personas en fila india. El viento levanta una cortina de arena y los cubre (*Amberes* 104).

En *Amberes* cuando una digresión crea otra digresión se impide el encadenamiento de los hechos que a decir verdad no es la intención de Bolaño, sino desencadenarlos en una libre asociación en que el curso de la narración: “se disgrega geométricamente” (104). Aunque Bolaño no escribe un relato estructurado de manera rigurosa, es verdad que existen en algunos cambios de temporadas durante la historia, pero nunca es suficiente para indagar un avance temporal fijo o encadenado, las estaciones se cruzan sin secuencia, se mencionan para saber que en *Amberes* la conjugación en su categoría de tiempo no es un transcurrir, sino un cruce intempestivo. El autor puede incluso titubear en la contemplación del tiempo: “¿Pero tiempo para qué? Era incapaz de explicarlo con precisión” (*Amberes* 9). El tiempo es difuso en las historias que se cuentan en *Amberes* porque los hechos no

tienen sucesión de antes, ahora y después, no se proceden; el orden temporal no es requerido, en su lugar la disgregación del tiempo llevará a los marcos de la historia a romperse para formar otros que a su vez se desestructuran en un ejercicio inagotable:

La misma pasión, hasta el infinito. Coches detenidos entre baches y tarros de basura. Puertas que se abren y luego se cierran sin motivo aparente. Motores, faros, la ambulancia sale en marcha atrás. La hora se infla, revienta. Supongo que fue un mono en la copa de un árbol (*Amberes* 30).

Sobre esto mismo, ni siquiera el capítulo 20 “Sinopsis El viento”, al que antes hemos aludido, ofrece una concatenación que ayuda a comprender el desarrollo de las acciones o que fuese un reflejo de cómo se irán presentando en la trama, pues los hechos referidos en el capítulo, luego de asistir al tratamiento del tiempo, aparecen en la novela de manera imprevista; si bien el capítulo ayuda a reconocer la anécdota más general, se ha dicho que el marco de la novela es desestructurado para formar otro. La imagen se esboza para recrear otra sobre la primera, la digresión es interrumpida por otra digresión, las vías en *Amberes* llevan a su vez a otras vías mientras que el tiempo en su propia fuga no conserva nada, todo se destina al vacío en intervalos incorporados unos en otros:

«Me sospecharon desde el principio»... «Tipos pálidos comprendieron lo que había detrás de ese paisaje»... «Un camping, un bosque, un club de tenis, un picadero, la carretera te lleva lejos si quieres ir lejos»... «Me sospecharon un espía pero de qué diablos»... «Entre gente razonable y gente irrazonable»... «Ese tipo que corre por allí no existe»... «Él es la verdadera cabeza de este asunto»... «Pero también soñé muchachas»... «Bueno, gente conocida, los mismos rostros del verano pasado»...

«La misma gentileza»... «Ahora el tiempo es el borrador de todo aquello»... «La muchacha ideal me sospechó desde el primer momento»... «Un invento mío»... «No había espionaje ni hostias»... «Era tan claro que lo desecharon»... (*Amberes* 24)

Observemos en este capítulo que incluso el lenguaje no se vincula porque no tiene nexos, las comillas bajas y los puntos suspensivos establecen un intervalo entre los hechos de cara al vacío donde rige el silencio como uno de los rostros de la nada. Este es un destino que incluso los personajes advierten: “«Nos han metido en un intervalo de silencio.»” (*Amberes* 45). La historia no sigue normas de continuidad, las infringe, esto la diferencia de otras novelas de Bolaño y la acerca a sus poemas; en ellos al igual que *Amberes*, es central la reflexión sobre la tarea de creación literaria: “Díganle al estúpido de Arnold Bennet que todas las reglas de construcción siguen siendo válidas sólo para las novelas que son copias de otras” (*Amberes* 103). *Amberes* no es copia ni de sus propias novelas, ninguna como en ella fluctúan las unidades del relato ni se disemina el lenguaje.

Lo dicho anteriormente abre una vía de comunicación con la teoría de José Valles Calatrava quien observaba en la literatura contemporánea la adjunción de escenas como mosaico o *puzzle* que cede al efecto de “espacialización” (Valles Calatrava 104) de la obra que coloca intervalos a su conectividad interna. Esto exige percibir los elementos “no en su desarrollo temporal sino en su yuxtaposición espacial, principalmente mediante la supresión de conectivos causales y temporales” (Valles Calatrava 104). La historia no se percibe en lo consecutivo, sino en los espacios. De ahí que Sergio Marras certifique el *camping* con un purgatorio: “Entre los lugares establecidos de *Amberes* aparece en primer lugar el *Camping*, [...] un territorio que reúne fugitivos que se recluyen simplemente a esperar. Es un

purgatorio, un lugar de sufrimiento pasajero para pagar cuentas pasadas” (Marras 33). La yuxtaposición espacial se origina en el *camping* hacia sus inmediaciones, hacia lugares de soledad donde los personajes recurren sin poder encontrar una salida.

El curso impredecible de los lugares en *Amberes* rompe la dinámica interna entre sus extremos que van de Castelldefels a Barcelona, dos zonas de un mundo redundante en el que oscilan: “Un camping, un bosque, un club de tenis, un picadero, la carretera” (*Amberes* 24). El valor que tiene el espacio es mayor que el de la acción o el tiempo, en virtud de ello, el *camping* es el *topos* que configura la existencia de los personajes, no es un escenario de trasfondo; es el lugar que define su destino porque como se dice en *Amberes*: “Un camping debe de ser lo más parecido al Purgatorio” (*Amberes* 90). El *camping* es el lugar donde los personajes irónicamente deambulan buscando trascender en tierra yerma, incluso al advertir que su existencia se define por intervalos de silencio entre la nada:

He trabajado con subnormales, en un camping, recogiendo piñas, vendimiando, estibando barcos. Todo me empujó hasta este lugar, el descampado donde ya no queda nada que decir... «Sin embargo estás con muchachas hermosas»... «Creo que lo único hermoso aquí es la lengua»... «Me refiero a su sentido más estricto»... (Aplausos.) (*Amberes* 103)

El pasaje anterior es el ejemplo de la realidad volátil de un lenguaje impreciso que coadyuba a la trasfiguración de los elementos. El lenguaje nulifica la existencia en el *camping* a causa de un desmantelamiento incluso de las partes paratextuales de la novela (Genette 7), por ello, se ha sustraído la función del prólogo, el epígrafe y la posdata para integrarse a la narración como discursos del personaje, los

paratextos han quedado encerrados entre intervalos, han sido absorbidos por esa fuerza que proviene del hoyo negro que es el *camping*. Esto lo percatamos a través del uso del lenguaje que hay en las partes del paratexto, es la misma voz que reflexiona acerca de la escritura. Desde “Anarquía Total”. Nada asegura que sea la voz del autor la que hable, es una voz que se adhiere al raudal narrativo que Marras ha explicado de la siguiente manera:

Para el narrador personaje, sus modos y medios son una estrategia de supervivencia en que el universo de lo escrito, con todo lo que involucra –escritor, personajes y lectores–, se despliega en un territorio donde ciertas relaciones de poder, deseo y resistencia imponen unas maneras propias de producir y de vivir (33).

En la trama no se trazan unidades de relación que desenmarañan las relaciones entre los personajes, por esta razón y otras tratadas en este apartado, sabemos que *Amberes* es una obra que preserva una realidad frágil que el personaje narrador Roberto Bolaño anuncia como: “páginas sueltas” (*Amberes* 9) y da noticia de un procedimiento que pliega la realidad hasta crear una superposición como de hojas de acetato; como si la novela fuera una acumulación de láminas de film transparentes que barajan cada unidad narrativa: el tiempo, el espacio y la acción.

#### **2.4. Procedimiento de pliegue en la escritura**

La filosofía de Gilles Deleuze tiene un papel primordial a partir de este punto en el análisis de mi trabajo pues permite comprender a partir de ciertos conceptos el

entorno de la novela de Bolaño. La instancia de las digresiones en el texto responde a un método de pliegues que Deleuze ha estudiado. En su libro *El pliegue*, Deleuze menciona inicialmente al Barroco para asistir a la multiplicidad de su carácter: “pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue” (*El pliegue* 11). En *Amberes* los pliegues o bien las digresiones son parte de una técnica que Bolaño quiere aportar como en su momento Burroughs en su *cut up*.

Al igual que la perspectiva que Deleuze tiene en esencia del Barroco el método de plegado que utiliza Bolaño en *Amberes* “va hasta el infinito. En primer lugar [la novela de Bolaño] diferencia a los pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma” (*El pliegue* 11). Visto de manera esquemática en *Amberes* hay dos niveles de información en su proceso de escritura, el lírico que proviene de 1980 y que pervive en el subsuelo de *Amberes*, y el otro nivel donde se encuentra lo narrativo que confiere a la superficie que Bolaño establece en 2002 con la publicación de *Amberes* en la serie Narrativas hispánicas de la editorial Anagrama.

A este respecto la filosofía de Deleuze emite luces al describir de la siguiente manera la propiedad de los pliegues: “Abajo, la materia es acumulada según un primer género de pliegues, después organizada según un segundo género, en la medida en que sus partes constituyen órganos «plegados diferentemente y más o menos desarrollados»” (*El pliegue* 11). Me interesa destacar que, si bien *Amberes* es una novela no desarrollada como tal, su arquitectura es diferente porque su técnica de escritura es la del plegado. En el fragmento inicial tomado de *El pliegue* se menciona un segundo nivel de plegado asociado a lo divino: “Arriba, el alma canta la gloria de Dios en la medida en que recorre sus propios pliegues, sin llegar

a desarrollarlos enteramente, «pues van hasta el infinito» (*El pliegue* 11). Cuando el personaje Bolaño al final de la novela anhela que su escritura se consolide entre lo humano y lo divino revela que su ejercicio no es para él una narración desarrollada enteramente porque como el tema ya se ha propuesto: no puede escribir.

En este punto podemos entender que Bolaño crea de manea lúcida los pliegues en su novela de tal manera que se presenta como un texto inicialmente de difícil acceso y que, a pesar de ello, al internarse en su lectura se inicia un recorrido por una trama que se propone como un laberinto. Deleuze también emplea la figura del laberinto para pensar la creación de un espacio donde se originan los pliegues: “Se dice que un laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes sino lo que está plegado de muchas maneras A cada piso le corresponde precisamente un laberinto” (*El pliegue* 11). *Amberes* como un laberinto fue preparado por Bolaño como un lugar lleno de pasadizos y galerías a través de los cuales puede confundir a los lectores. Los pliegues en *Amberes* crean un entresijo entre sus capítulos y al interior de cada uno:

La pantalla se abre como molusco. Recuerdo haber leído hace tiempo las declaraciones de un escritor inglés que decía cuánto trabajo le costaba mantener un tiempo verbal coherente. Utilizaba el verbo sufrir para dar una idea de sus esfuerzos. Debajo de la gabardina no hay nada, tal vez un ligero aire de jorobadito inmovilizado en la contemplación de la judía, pisos arruinados de la calle Tallers (el flaco Alan Monardes avanza a tropezones por el pasillo oscuro), héroes de inviernos que van quedando atrás. «Pero usted escribe, Montserrat, y resistirá estos días.» (*Amberes* 72-73).

*Amberes* tiene cincuenta y seis capítulos que, a partir de pliegues, adquiere una superposición de elementos sin aparente lógica (*non-sequitur*) en su curso narrativo en dos circunstancias, la primera es la de fondo en que los sucesos al combinarse muestran los dobleces de la historia en sí misma a través de las digresiones del narrador, las interrupciones en el dibujo del paisaje, la reiteración de los acontecimientos y el desdoblamiento de los personajes en otros. La segunda es la de forma, podemos ver en el lenguaje la misma interrupción súbita de las oraciones con frases marcadas por el uso de comillas bajas, tres puntos suspensivos, rayas o paréntesis, todos, signos de puntuación que buscan separar y romper la coherencia de la cadena sintagmática.

El efecto conseguido es el de desintegración textual. En el capítulo 33 titulado “La pelirroja” la descripción de la mujer se interrumpe por el relato de un sueño en que un vagabundo (que se confunde con el jorobado) asesina a un policía. A su vez, este pasaje es detenido por digresiones que sirven al narrador para detallar el instante de su escritura, estas marcaciones que aparecen entre paréntesis ceden al multiperspectivismo de lo narrado:

En mi sueño un vagabundo viejo y flaco aborda al policía para pedirle fuego. Al meter la mano en el bolsillo para sacar el encendedor el vagabundo le ensartó una navaja. El poli cayó sin emitir ruido. (Estoy sentado en mi habitación del Distrito V, inmóvil, sólo muevo el brazo para llevarme el cigarrillo a la boca.) Ahora le toca a ella perderse. Se suceden rostros de adolescentes en el espejo retrovisor de un automóvil. Un tic nervioso. Fisura, mitad saliva, mitad café, en el labio inferior. La pelirroja se aleja arrastrando su moto por una avenida arbolada... «Asquerosamente inmóvil»... «Le dice a la niebla: todo está bien, me quedo contigo»... (*Amberes* 76).

Si bien, en *Amberes* el discurso en su mayor parte corre a cargo del narrador y personaje Roberto Bolaño, responsable de apartar el texto del orden narrativo con ciertas estrategias entre las que hallamos las de puntuación y digresión, también lo logra al intercambiar perspectivas con el policía en el capítulo 12 “Las instrucciones”, capítulo que se diferencia porque la voz que escuchamos nos narra su llegada a Castelldefels para indagar en distintos lugares, primordialmente en el *camping* que compara con una “selva” (*Amberes* 35). Dentro del *camping* empieza la indagatoria y pregunta a un trabajador si es que conoce a determinada persona (a decir verdad, nunca nos enteramos a quién busca ciertamente, aunque es claro que a Roberto Bolaño por quedar implicado tras su desaparición en la red de investigación) pero no obtiene respuesta.

La búsqueda del policía tampoco es clara pues las instrucciones que se le dan no apuntan un objetivo: “Saqué del sobre las instrucciones [...] En ninguna parte se decía lo que yo debía hacer allí” (*Amberes* 35-36). Su narración es interrumpida por una oración entre comillas bajas que identifica la voz del narrador que se refiere al policía como alguien con quien comparte el sentido de las historias que los unen: “«Nuestras historias son muy tristes, sargento, no intente comprenderlas»” (*Amberes* 36). Sus voces se discriminan por la puntuación y por la intención; mientras Bolaño se apega a contemplar el panorama del *camping* y los personajes que se internan en él; el policía o sargento se centra en la indagatoria dentro del lugar al mismo tiempo que descubre la inutilidad de su misión.

Bolaño y el policía se unen en esta razón: la imposibilidad de su labor. Se corresponden al grado de confundirse pues la técnica de superposición de los planos de realidad asimila su representación. Esto abarca al personaje inglés que

igual que Bolaño no escribe: “El escritor, creo que era inglés, le confesó al jorobadito cuánto le costaba escribir” (*Amberes* 68-69), es un personaje que como el policía tiene un conflicto en su trabajo.

Esta serie de personajes imposibilitados son un grupo al que se le ha impuesto la realidad del autor, no una en la que no puede escribir, porque en efecto escribe, sino una realidad en la que no quiere escribir dentro de los cánones y lo somete a una reflexión profunda y digresiva en que los móviles que intervienen en su proceso de escritura oscilan alrededor de la idea de escribir.

*Amberes* tiene una escritura intrincada que tiende a los extremos de construcción, de algún modo comparable al *cut-up* de Burroughs, a quien refiere en la apertura: “El amor es una mezcla de sentimentalismo y sexo (Burroughs)” (*Amberes* 15). El modelo de escritura inspirado en el *cut-up* hace que *Amberes* resulte un texto de realidades que se doblan contra la lógica resultando en una apoplejía de paisajes, personajes, sucesos y frases. En las partes en que la obra parece responder a una coherencia narrativa, inmediatamente se agregan elementos que la escinden de continuidad. En el siguiente ejemplo, la aparición imprevista de frases escamotea la anécdota del personaje:

Recuerdo una noche en la estación ferroviaria de Mérida. Mi amiga dormía dentro del saco y yo velaba con un cuchillo en el bolsillo de la chaqueta, sin ganas de leer. Bueno... Aparecieron frases, quiero decir, en ningún momento cerré los ojos ni me puse a pensar, sino que las frases literalmente aparecieron, como anuncios luminosos en medio de la sala de espera vacía [...] Las frases aparecieron como noticias en un marcador electrónico. Letras blancas, no muy brillantes, en medio de la sala de espera [...] Frases. Cogí el cuchillo sin llegar a sacarlo del bolsillo y esperé la siguiente frase (*Amberes* 92-93).

La conexión de los elementos de la historia está velada o es frágil, como la de Bolaño con el jorobado o el policía con la muchacha. No son vínculos, sino acoplamientos vanos dentro del *camping* o en una habitación de hotel. Los personajes finalmente están separados y sus acontecimientos quedan desperdigados por el punto de vista del narrador que se empeña en sustraerlos de su realidad y contraerlos a la suya. En el siguiente fragmento acudimos a una escena que se asemeja a la de una película de cine negro hasta ser suprimida por el comentario del narrador al respecto de la escena:

Un muchacho obsesivo. Quiero decir que si lo conocías no podías dejar de pensar en él. El sargento se acercó al bulto caído en el parque. Advirtió gente mirando por las ventanas. Las pisadas del enfermero vinieron detrás de él. Encendió un cigarrillo. El enfermero parpadeó y preguntó si se lo podían llevar de una puta vez. Apagó la cerilla con un bostezo. «No tengo idea de en qué ciudad estoy»... «La pantalla aparece permanentemente ocupada por la imagen del muchacho imbécil»... «Hace muecas en las afueras del infierno» (*Amberes* 68).

La variación de imágenes, situaciones, presencias imprevistas y discontinuas que emprenden la narración no tiene coyunturas entre sí, como las frases que aparecen ante los ojos de Roberto Bolaño en la estación ferroviaria: frases desprendidas y anónimas que se dispersan en el cielo de la estación de trenes. Asimismo, existen otros ejemplos de la suspensión de presencia, ellos son los campistas que vacilan insomnes por el *camping*, los camareros barridos por la arena de la playa o los hombres empleados por el narcotráfico:

El infierno que vendrá... Sophie Podolski se suicidó hace varios años... Ahora tendría veintisiete, como yo... Patronos egipcios en el cielorraso, los empleados se acercan lentamente, campos polvorientos, es el fin de abril y les pagan con heroína... He encendido la radio, una voz impersonal hace el recuento por ciudades de los detenidos en el día de hoy (*Amberes* 25)

La situación de los personajes está al borde del vacío como queda alegorizado en el capítulo veintiocho “Un lugar vacío cerca de aquí” (*Amberes* 65). La vacante es el vacío que acecha y el crimen es el intervalo que los personajes vislumbran que en las inmediaciones del *camping*: «Ahora junto al cadáver hay un hombre flaco que saca fotos»... «Sé que hay un lugar vacío cerca de aquí, pero no sé dónde»...” (*Amberes* 65). Su destino es conjunto, los aísla en: “un par de hoteles, el camping, la comisaría de policía, la gasolinera, el restaurante” (*Amberes* 34); espacios que se construyen alrededor del *camping* como escenarios ineludibles: “No puedes evitar el vacío de la misma manera que no puedes evitar cruzar calles si vives en la ciudad” (*Amberes* 111). El vacío es la desembocadura del procedimiento que repliega la realidad hasta el desprendimiento de la congruencia al interior de *Amberes*.

### 3. Al encuentro de variables deleuzianas

#### 3.1. Problemática en la escritura

El apunte general que se tiene sobre *Amberes* denota su aspecto fundacional y en algunos casos como un experimento fallido, es el caso del escritor Nivaldo Acero quien si bien piensa que *Amberes* es un texto deforme, expresa que en él se asiste a un: “laboratorio de sensaciones (o de intentos fallidos) que, desde sus días del D.F., el joven Bolaño pensaba hacer de su poesía” (Acero 148). El aporte de Acero radica más en una perspectiva de origen supeditado a un proceso de prueba y error que posiciona a *Amberes* como el libro producido accidentalmente por el cruce de los polos opuestos de la poesía y la narrativa. Un libro por lo tanto fallido impuesto por el contacto entre estos géneros ante la falta de previsión que los integrara en equilibrio:

más que lograr amalgamas revolucionarias o al menos de resistencia, dejan en evidencia los cortocircuitos de una poética y de una voluntad identitaria. Las probetas se le revientan en las manos al todavía joven poeta, que intenta fusiones muchas veces de forma ingenua o desorientada, pero la experiencia no es para nada un fracaso, puesto que de aquí en más la estrategia escritural se va transformando con más decisión y menos accidentes (Acero 148)

El otro apunte sobre *Amberes* como un faro en que se puede apreciar toda su obra como un solo proyecto interconectado, y con el cual mi trabajo colinda más, es el de Alexis Candia quien ha tratado este comportamiento de la obra completa de Bolaño como un conjunto de textos fuertemente vinculados a través de puentes que

generan una trama que conecta todos sus libros. El propósito de Bolaño —desde la mirada de Candia— es disolver los límites entre sus textos (¿Cómo construir un puente? Tejidos transparentes y líneas de fuga en la literatura de Roberto Bolaño 196). Considero que este propósito conlleva de manera implícita la disolución de los géneros literarios, reflexión que por cierto bordea mi trabajo. Por esta razón, es conveniente la relación que Candia observa entre la totalidad de la obra de Bolaño con el rizoma de Deleuze y Guattari, ya que para el especialista es una teoría que nos ayuda a:

explicar las intensas y profundas ramificaciones que se producen entre sus libros. De esta forma, Bolaño emplea diversos fragmentos de su literatura para tender lazos hacia otros retablos de su obra, generando, a la larga, una trama que tiende a producir un territorio en común: mundo Bolaño. (196)

El alcance de la teoría del rizoma en la obra de Bolaño de acuerdo a la perspectiva de Candia tiene una aportación definitiva para poder apreciar el proyecto en que poesía y narrativa se unen para conformar el mundo Bolaño donde se validan las interrelaciones al interior de su obra. De manera particular mi trabajo intenta comprender cómo se comporta el rizoma a su vez en *Amberes*, lo dicho hasta ahora seguramente colinda con la tesis de Candia de una manera tal que cuando el rizoma en *Amberes* ya se ha averiguado está listo para proseguir hacia el resto de la obra de Bolaño. Tarea que mi trabajo no emprende por las cotas definidas y el interés primordial en *Amberes*.

Lo que nos permite *Amberes* es detectar los primeros pasos de un escritor que empieza a despuntar los temas de su narrativa mayor, para ello, crea un texto

capaz de permitirle emprender la escritura y abandonarla al mismo tiempo. Esta es una estrategia de juego con las formas para originar la problemática de la escritura que no se escribe; en cambio lo que está en desarrollo es la oscilación de una serie de elementos que se vinculan de forma rizomática en distintos niveles literarios.

En mi trabajo se destaca la posibilidad que tiene *Amberes* de extender paralelos con la teoría de Gilles Deleuze y Félix Guattari en su concepto de rizoma, pero, además, tener también una resonancia en la concepción de la problemática de la escritura que describe Deleuze en su libro *Crítica y clínica*. En él, Deleuze plantea que existe un conflicto en la tarea del escritor, a saber, su escritura deriva nuevas estructuras lingüísticas dentro una lengua conocida que terminan por desviarla fuera de las rutas de territorio asignado. El lenguaje escrito entonces se desarticula y enfrenta a la obra literaria a una nueva realidad lingüística para extraer: “nuevas estructuras gramaticales o sintácticas [sacar] a la lengua de los caminos trillados [hacerla] *delirar*” (*Crítica y clínica* 9). Para Deleuze la problemática de la escritura alcanza incluso la posibilidad de ver y oír en el lenguaje de la obra, porque ésta debe dirigirse: “hacia un límite «asintáctico», «agramatical» [...] con su propio exterior” (*Crítica y clínica* 9). Al crearse una lengua nueva al interior de una lengua mayor cambian las estructuras lingüísticas, el lenguaje expone su exterioridad sin pautas de legibilidad como lengua delirante.

Antes de ir al tratamiento de Deleuze sobre la lengua delirante, es conveniente la definición de delirio de Christian Scharfetter pues es próxima al estado de *Amberes* como una obra que delira en su lenguaje. Para Scharfetter el delirio es la condición privativa del sujeto con que determina y se constituye a sí mismo y su mundo: “El delirio es una convicción rígida, completa y personalmente válida, acerca

de la propia realidad vital. El delirio es, para el enfermo, realidad evidente [...] es experimentado como cierto [...] es un saber y no una creencia” (Scharfetter 244). Para Deleuze, el *delirio*, es un desplazamiento entre dos extremos del cuadro histórico en el devenir de la literatura “en y a través del escritor” (*Crítica y clínica* 15) capaz de formular en la colectividad dos polos del delirio: como enfermedad del grupo dominante/opresor y como salud de un grupo dominado/agitador.

*Amberes* responde al segundo polo del delirio, se revela en la fuga del territorio asignado hasta abarcar dimensiones del *ver* y *oír* (*Crítica y clínica* 9-10) que llevan su escritura a las inmediaciones: “El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles [...] Vemos y oímos a través de las palabras, entre las palabras” (*Crítica y clínica* 9-10). En *Amberes* los segmentos ideográficos ejemplifican como la obra sale del lenguaje escrito y extrapola al texto sin dejar de corresponder a la idea. Si bien esto atenta contra la lógica del discurso escrito, no contra la de la obra en general, de hecho, la revela como una lógica contra las condiciones de su circunscripción literal, es más bien una lógica que desobedece y lleva a *Amberes* al afuera donde participan los signos:

«No puedo registrar las frecuencias velocísimas de la realidad»... «El giro de una muchacha que sin embargo no se mueve, clavada sobre una cama que está clavada sobre el parquet que está clavado, etc.»... «Cuando niño solía soñar algo así »... «La línea recta es el mar en calma, la curva es el mar con oleaje y la aguda es la tempestad»... «Bueno, supongo que ya poca *estética* queda en mí»... «nnnnnnnn»... «Un barquito»... «nnnnnnnn»... «nnnnnnnn» (*Amberes* 51-52).

La particularidad de *Amberes* es que problematiza su lenguaje, reelabora su mensaje con frases entrecortadas, letras sueltas y dibujos más allá de la cadena sintagmática, sus niveles de ver  y oír «Un barquito»... «nnnnnnnn» corresponden a un quehacer en los límites del sentido, esto valida la acotación deleuziana sobre las fronteras de expresión pues, como menciona Deleuze: “El delirio las inventa, como procesos que arrastran las palabras de un extremo a otro del universo. Se trata de acontecimientos en los lindes del lenguaje” (*Crítica y clínica* 9-10). *Amberes* va contra la congruencia para activar: “Estas visiones, estas audiciones [...] que forman los personajes de una Historia y de una geografía que se va reinventando sin cesar” (*Crítica y clínica* 9-10). En el centro de la problemática hay un movimiento que exterioriza el curso de la enunciación después del cruce y ajuste de las palabras.

*Amberes* delira al inventar su propia forma de comunicación e invención de una lengua que: “cuando el delirio se torna estado clínico, las palabras ya no desembocan en nada [«Las palabras están vacías» (*Amberes* 53)] ya no se oye ni se ve nada a través de ellas, salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos. La literatura es una salud” (*Crítica y clínica* 9-10). En *Amberes* la salud traspone elementos de una narración que tartamudea: “el poli tartamudeó y yo sonreí. No pu-pu-puedes re-re-regresar. «Regresar.»” (*Amberes* 110). El tartamudeo es circunstancial al lenguaje y accidenta su sonoridad. Cabe mencionar que Deleuze habla en su libro *Diálogos*, que: “la conjunción Y es el nacimiento de un tartamudeo, el trazado de una línea quebrada que parte siempre en dirección adyacente, una línea de fuga activa y creadora” (*Diálogos* 14). El *ver-oír* requiere de la conjunción “Y” en su trayecto al exterior. En *Amberes*, esto se representa con la

conjunción de imágenes que se abren al encuentro con otra realidad a partir del lenguaje.

Si para Deleuze, la escritura no impone una forma determinada de expresión, la heterogeneidad es una forma de conjunción: “La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene–mujer, se deviene–animal o vegetal, se deviene–molécula hasta devenir–imperceptible. Estos devenires se eslabonan unos con otros de acuerdo con una sucesión particular” (*Crítica y clínica* 11). La escritura de *Amberes* no tiene criterios de regulación, delira como novela y suprime el orden del lenguaje. Su devenir se dispone a: “encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación” (*Crítica y clínica* 11). Busca una zona de disparidad para fugarse de lo unánime a partir del desplazamiento de lo narrativo: “No puedo ser un escritor de ciencia ficción porque he perdido gran parte de mi inocencia y aún no me he vuelto loco... Palabras que nadie dice, que nadie está obligado a decir... Manos en proceso de fragmentación geométrica: escritura que se sustrae” (*Amberes* 83). De esta manera, el tema de la fragmentación en *Amberes* problematiza la conjunción del personaje Bolaño con su autor hasta crear un contrasentido interior del que emana el desdoblamiento autor-personaje: “El sudamericano camina por una calle solitaria. Ha reconocido al autor y ha seguido de largo. La pantalla se recompone como si acabara de llover” (*Amberes* 60). La recomposición mencionada en las páginas de *Amberes* es una constante y se presenta cada vez como una faceta de su problemática pues propone un enigma de variadas resoluciones, por ejemplo, la que el título esconde, su centralidad nominal no está presente, la ciudad de Amberes sólo es una referencia pasajera en la

novela, no obstante, al ser un enigma cede a la multiplicación de ideas derivadas del contenido.

La palabra *Amberes*<sup>2</sup> además de ser una marcación de muerte en la historia o bien, la ciudad del aciago, es la referencia de lo que no termina por definirse. El título *Amberes* es el no lugar en que las influencias no se consolidan sistemáticamente porque el proceso de formación de la escritura se lleva a cabo para curar el delirio que impide al autor determinar su escritura definitivamente. En *Amberes* la escritura, es, por tanto, como el hombre desconocido que muere al ser aplastado por los cerdos en una carretera de esa ciudad: anónimo quizá irreconocible; el anonimato crea paralelos en toda la obra, por ejemplo, con el otro hombre que es asesinado en el *camping*. Uno más es el de la anonimia del personaje inglés que intenta escribir y le es impedido.

El título es un enigma que la crítica se propone revelar y al que sólo consigue aproximarse, pero la búsqueda comprueba el enigma al intentar ser revelado disipa su univocidad a cambio de una multiplicidad por momentos inalcanzable o que tiende a desperdigar aún más el significado de la obra. Así, para el investigador Enrique Salas Durazo, por su parte, el título es una indicación del proceso de fragmentación del mundo y de la manera de escribir, es un símbolo de pérdida (Salas Durazo 199-200). Multiplicación y digresión son los tipos de movimiento con que los elementos de la novela oscilan el rededor del predicamento del personaje Bolaño: escribir.

---

<sup>2</sup> Más adelante retomaré el significado del título para ejemplificar otra faceta incluso oculta de *Amberes* y que Bolaño dispone para que se recree un enigma más que sólo los lectores puedan revelar a través de las pistas que están diseminadas en sus páginas.

En el capítulo 55 leemos: “Por las carreteras europeas condenadas a muerte se desliza el automóvil de sus padres. ¿Hacia Lyon, Ginebra, ¿Brujas? ¿Hacia Amberes?” (*Amberes* 117), Amberes también es un aparte para la disyunción y la interrogación: “En Amberes o en Barcelona” (*Amberes* 105). El título en su entresijo de cara a la filosofía de Deleuze, revela lo múltiple en la sustracción natural que se resalta: “la literatura sigue el camino inverso, y se plantea únicamente descubriendo bajo las personas aparentes la potencia de un impersonal que en modo alguno es una generalidad, sino una singularidad en su expresión más elevada” (*Crítica y clínica* 13). Los significados sugeridos de la palabra Amberes ya sea como marca de muerte, pretexto de fragmentación e intención disyuntiva origina que los significados zigzagueen y la historia se encuentre en: “fragmentación geométrica” (*Amberes* 83). El argumento arranca un movimiento oscilante en el que: “No hay nada estable, los ademanes netamente amorosos del niño se precipitan al vacío. Escribí: «grupo de camareros retornando al trabajo» y «arena barrida por el viento» y «vidrios sucios de septiembre»” (*Amberes* 81). La “nada estable” es un valor adjunto a la problemática de narrar de manera fragmentada como un juego narrativo puntual a la creación de una novela-río con su corriente de símbolos, de lugares, de audiciones, de visiones y narradores que se interrumpen y suprimen sus condiciones a favor de la ambigüedad de *Amberes*.

### **3.2. Ambigüedad y líneas de fuga**

La ambigüedad en *Amberes* justifica las diferentes transfiguraciones de un texto que al estar desprendido de coherencia promueve la confusión del autor, narrador y personaje: “«Me llamo Roberto Bolaño»” (*Amberes* 22). Los planos de realidad de cada uno se transfiguran en la condición del escritor que se mira a sí mismo: “pobre Bolaño escribiendo en un alto en el camino” (*Amberes* 102). Los tres en cada una de sus realidades carecen de recursos para escribir como lo anhelan, empero cuando parecen conseguirlo, su escritura resulta intrascendente: “«Cada palabra es inútil, cada frase, cada conversación telefónica»... «Dijo que quería estar sola»... También yo quise estar solo. En Amberes o en Barcelona. La luna. Animales que huyen. Accidente en la carretera. El miedo” (*Amberes* 105-106). La escritura de *Amberes* está sujeta los entrecortes para formar un mapa fluctuante de elementos como personajes o paisajes que aparecen y desaparecen; que son suprimidos. Este apunte es colindante con lo que Deleuze menciona sobre el escritor que no escribe para contar sus experiencias, pues: “Escribir no es contar los recuerdos, los viajes, los amores y los lutos, los sueños y las fantasías propios” (*Crítica y clínica* 13). Para Deleuze la escritura es inseparable del devenir (*Crítica y clínica* 11), se reapropia de su sentido no a través de la búsqueda de significado, sino con la tarea de formar nuevos territorios: “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (*Mil mesetas* 11). *Amberes* es la escritura en devenir, llega a ser escritura cuando en el fondo de su trama intenta ser escrita ante la imposibilidad de hacerlo.

La condición de *Amberes* es ambigua porque se afirma en su propia contradicción, se encuentra entre la visibilidad y el desvanecimiento, entre la proyección e introyección: “Lo que antes reconoció como pantalla se transforma en

marea blanca, palabras blancas, vidrios que finalizan su transparencia en una blancura ciega y permanente” (*Amberes* 18-19). En *Amberes* su aporía es circunstancial a las admisiones y remociones que completan la oposición como base de su deliberación genérica: “«sin grandes posibilidades de escribir poesía épica»” (*Amberes* 107). Su ambigüedad en diversos sentidos afirma la visión de un autor que convierte la escritura en un instrumento para expresar la multiplicidad de su conciencia.

Y en su sentido de origen, la ambigüedad en *Amberes* tiene dos posibilidades, la primera como novela que en el 2002 representó el cierre de la etapa productiva y el culmen de Bolaño un año antes de su muerte; y la segunda como una texto no genérico que en 1980 encarna el arrojio de un escritor que presintió el término de su carrera, en otro tiempo *Amberes* es el símbolo de la derrota del escritor latinoamericano que llega a Barcelona: “sin grandes posibilidades de nada” (*Amberes* 107). La escritura en *Amberes* depende de su reflexividad para fotografiar o filmar más allá de la escritura el río de una conciencia. Pienso que esto permite construir un puente hacia el pensamiento de Octavio Paz en relación a su concepto de ambigüedad en la novela ya que en *Amberes* lo ambiguo refleja al hombre que edifica el mundo desde la raíz de su conciencia como principio universal, autor y personaje son el hombre moderno del que Paz habla.

Bolaño opera sobre una realidad que puede entenderse de maneras diversas pues el propósito es desajustar el sistema de creencias que sostiene la definición general de novela y al destituir esta expectativa substituir al mundo en sus valores por otro que se consagra en el vacío: “Alguien aplaudió desde el vacío” (*Amberes* 100). Es el momento que surge el espíritu crítico, en *Amberes* se muestra en la

novela que se suprime así misma, en Paz es el de la negación: “Como una llaga secreta que nada cicatriza, la sociedad moderna porta en sí un principio que la niega y del que no puede renegar sin renegar de sí misma y destruirse. La crítica es su alimento y su veneno” (Paz 221). Es la circunstancia que envuelve a *Amberes* en una reflexión en que la escritura garantiza sobrevivir y al mismo tiempo calcular la destrucción del lenguaje para representar al mundo.

En *Amberes* Bolaño logra intervenir los géneros en pliegues que terminarán por ser embalados por una novela híbrida, cuya mixtura se sostiene en dicha intervención. Esto recuerda lo que Paz aseguró: que en la novela de nuestro tiempo se depositan “la confesión, y la autobiografía, hasta el ensayo filosófico” (Paz 221). El carácter de la novela moderna se inicia al advertir las necesidades y facultades de un lenguaje polivalente en que la prosa lucha contra el propio ritmo del lenguaje. Para lograrlo en *Amberes*, Bolaño echa mano de características poéticas, fotográficas, fílmicas e iconográficas que se intercalan en la novela. Bolaño no narra llanamente, sino que recrea un mundo de variadas acotaciones. En la perspectiva de Paz igual que en la de Deleuze y posteriormente en la de Bolaño, el escritor es capaz de levantar un mundo nuevo de las ruinas de su lengua:

la literatura presenta ya dos aspectos, en la medida en que lleva a cabo una descomposición o una destrucción de la lengua materna pero también la invención de una nueva lengua dentro de la lengua mediante la creación de sintaxis. «La única manera de defender la lengua es atacarla... Cada escritor está obligado a hacerse su propia lengua (*Crítica y clínica* 16-17).

El novelista relata los hechos de un mundo nuevo en que imagina, poetiza, describe, en *Amberes* uno de los temas principales es la recreación del mundo en

un vaivén que revela su razón y su locura. Por ello, sus personajes están rodeados por el mundo divino (representado por las influencias) y humano (encarnado por la involución creativa): “A lo humano y a lo divino [...] así sea mi escritura” (*Amberes* 119). La narración se intercala por la razón y la duda, así la escritura desvela su principal transparencia: “vidrios que finalizan su transparencia en una blancura ciega y permanente” (*Amberes* 29), transparencia de la no escritura que se escribe a sí misma, paradoja que resuelve a su vez que: “La duda del héroe novelesco sobre sí mismo también se proyecta sobre la realidad que lo sustenta” (Paz 223). La dificultad de escribir es un correlato de la novela ante su inclusión en el género, la no pertenencia del personaje latinoamericano en Barcelona de frente al canon de la novela. Su confirmación y duda como novela es su condena que dispersa el anhelo del autor y el personaje de escribir entre un siglo que termina en 1980 y otro que ya ha iniciado hacia 2002.

*Amberes* zigzaguea entre el siglo XX y XXI, enfrenta dos concepciones de la novela, la que fue y la que está por venir, incluso la que representa el cierre de su novelística en vida o la que rompe con ella para inaugurar su obra póstuma. *Amberes* niega y afirma la crisis del mundo a través del trasegar de sus personajes:

Lo que vendrá. El viento entre los árboles. Todo es proyección de un muchacho desamparado. Camina solo por una carretera comarcal. La boca se mueve. Vi a un grupo de gente que abría la boca sin poder hablar. La lluvia se cuelga entre las agujas de los pinos. Alguien corre por el bosque. No puedes ver su rostro. Sólo la espalda. Pura violencia. (En esta escena aparece el autor con las manos en las caderas observando algo que queda fuera de la pantalla.) El viento y la lluvia entre los árboles, como una cortina de locos (Bolaño, *Amberes* 94).

La nómina de personajes representados con la longitud de una cortina concentra aquellos que enloquecen al interior del *camping*: Bolaño dividido y ausente a raya de la escritura y la vigilia, el jorobado como objeto de discriminación y criminalización; el policía indeciso entre la pesquisa y la inactividad; la mujer dividida como un objeto del deseo y como uno consignado a ser denigrado. Cuatro fotografías de la modernidad, cuatro personajes inconstantes como valores de una novela en su posibilidad de desprender diversos géneros de la novela como Octavio Paz observa (Paz 225). En *Amberes* este es un síntoma del mundo en crisis donde los géneros son un motor de traslación: “Uno de ellos escribió poesía, pero de eso hace demasiado tiempo. El autor dijo: «no puedo ser pesimista ni optimista, todo está determinado por el compás de espera que se manifiesta en lo que llamamos realidad»” (54). La crítica de las formas de construcción de la novela está simbolizada en la pesadumbre del personaje atrapado en su propia paradoja como la de Sísifo, Bolaño confiesa que no lo consigue, pero escribe su novela.

Su escritura es una eclosión de lo poético, lo cinematográfico, la autobiografía; géneros que vacilan con la prosa narrativa, es un ejercicio perteneciente al ciclo del que Paz habló al respecto de la ambigüedad de la novela: “A medida que son mayores las conquistas del espíritu de análisis, la novela abandona el lenguaje de la poesía y se acerca al de la prosa” (Paz 225). En consecuencia, la meditación que surge en torno en *Amberes* conlleva a un ciclo de refutación donde: “La prosa se niega como prosa” (Paz 226). Es decir, la prosa poética niega a la prosa del guion cinematográfico que a su vez niega a la prosa narrativa:

Aquella muchacha ahora pesa 28 kilos. Está en el hospital y parece que se apaga. «Destruye tus frases libres.» No entendí hasta mucho después a qué se refería. Pusieron en duda mi honestidad, mi eficiencia, dijeron que dormía cuando me tocaba guardia. En realidad ellos estaban enjuiciando a otra persona y yo llegué casualmente en el momento menos indicado. La chica pesa ahora 28 kilos y es difícil que salga del hospital con vida. (Alguien aplaude. El pasillo está lleno de gente que abre la boca sin emitir sonido alguno.) ¿Una muchacha que yo conocí? No recuerdo a nadie con ese rostro, dije. En la pantalla se proyecta una calle, un muchacho borracho se dispone a cruzarla, aparece un autobús. ¿El apuntador dijo Sara Bendeman? De todas maneras no entendí nada en ese momento (*Amberes* 79).

Este ciclo de negación entra en disputa con el género de la novela porque niega su propia prosa, porque renuncia por momentos a la legibilidad y a ser comprendida en su decurso; es el resultado de la mirada discontinua del mundo. Por ello el empleo estratégico de los diálogos inacabados, las descripciones parciales y un paisaje de entradas aleatorias. En *Amberes* la firma de su carácter literario se imprime con la fuga de su disposición narrativa ambigua en la reproducción de su historia. Al final de la novela cuando en efecto la escritura de *Amberes* de alguna manera ha llegado a su final en el capítulo “Post Scriptum”, escuchamos al personaje evocar la propia escritura dejándola abierta incluso para retrotraerse o iniciar un ciclo infinito de refutación de la escritura en su imposibilidad:

De lo perdido, de lo irremediamente perdido, sólo deseo recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura, líneas capaces de cogerme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más. (Significativo, dijo el extranjero.) A lo humano y a lo divino. Como esos versos de Leopardi que Daniel Biga recitaba en un puente nórdico para armarse de coraje, así sea mi escritura (*Amberes* 119).

La pérdida y la recuperación de la escritura como cancelación y reapropiación se puede entender como territorialización y desterritorialización que sufre el texto de Bolaño ante el deseo de una escritura arrojada al vacío: “líneas capaces de cogermel pelo” que definan un aparte capaz de distinguirse —de acuerdo con Deleuze y Guattari— por sus: “movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura” (Mil Mesetas 9-10). Las líneas de fuga son acordes a la distribución narrativa de *Amberes* en que: “«Todo se destroza»... «Rostros, escenas libres, kaputt»” (*Amberes* 89). Las líneas de fuga que representan el fenómeno de retraso se identifican con la imposibilidad de la escritura, la demora de la escritura a cambio de su disparidad que la desterritorializa como novela. Visto de forma esquemática al emplear los elementos pérdida, deseo, cotidianidad, escritura, líneas de escritura, extranjero, humanidad, divinidad, Leopardi, Daniel Biga, Noruega, suicidio, podemos ver la disparidad de su materia literaria que persiste con líneas de fuga.

*Amberes* se abre sin dejar de hacer pasar sus líneas de fuga que cambian los códigos de su estructura para hacerla proliferar como un libro rizoma. La imposibilidad de su escritura equipara al “fenómeno de retraso relativo” pues es la escritura de la no escritura que se abre por su naturaleza a múltiples posibilidades de significación.

### **3.3. Impulso creativo: potencia-de-no**

El impulso creativo de Bolaño conduce a su *Amberes* a atravesar distintas direcciones que vulneran la inteligibilidad a cambio de una escritura múltiple que reconfigura su papel como novela. El interés de Bolaño fue escribir una novela en que aprovechara su facultad de variabilidad al momento de ser escrita en torno a los temas revisitados en el género. El mismo Bolaño afirma al respecto de la novela: “Los temas siempre son los mismos [...] En las estructuras, por el contrario, las variantes son infinitas” (Braithwaite 27). En *Amberes* las disparidades dan como resultado una historia donde el mundo se suprime por sí mismo como anuncia la rúbrica de O. Selznick a la entrada de la novela; encrucijada entre lo real y lo ilusorio: “La vida concluye en el momento en que se la fotografía. Es casi un símbolo de Hollywood. Tara no tenía habitaciones en su interior. Era sólo una fachada” (*Amberes* 15). Con esto, el señalamiento es fundamental, a saber, la vida al terminar deja una imagen de artificio en la memoria, de “fachada”. Asimismo, podríamos decir al respecto del valor autobiográfico de *Amberes* que sólo es una fachada.

Bolaño exime a su novela de lo autobiográfico porque el transcurso del tiempo ni siquiera es lineal, no es una simple rememoración del pasado de un personaje en el presente, es decir, la voz que introduce en “Anarquía Total: Veintidós Años Después” no indica que lo que leeremos serán antiguas andanzas por una Barcelona que ya no existe, se nota más interesado en afirmar para él que la escritura de su novela responde a la noción de forma: “páginas sueltas que releía y tal vez corregía” (*Amberes* 9). Esto se debe quizá a que en *Amberes* no hay nada que recordar de cara al presente porque, en realidad el mundo está: “Todo cagado desde hace mucho tiempo” (*Amberes* 15). La descomposición del todo refleja una

existencia sometida al paso irrefrenable del tiempo del que la obra es consciente pero que trata de eludir sin lograrlo.

De ahí que la derrota contra el tiempo cree en el personaje una insatisfacción constante: “La realidad apesta” (*Amberes* 85). En torno a esto podemos leer en la introducción: “Era feliz. Luego llegó 1981 y, sin que yo me diera cuenta, todo cambió / *Blanes, 2002*” (*Amberes* 11). Más adelante conocemos otra valoración del tiempo que nos deja ver el pesimismo reinante: “Bien mirado, es poco el tiempo que nos dan para construir nuestra vida en la tierra, quiero decir: asegurar algo, casarse, esperar la muerte” (*Amberes* 27). El reconocimiento de un tiempo que todo lo corrompe se expresa en la aspiración y urgencia por querer escribir literatura, pero su único logro es que: “Escribe postales”. (*Amberes* 17). Es importante reconocer en esta frase la importancia que en efecto tiene ya que la novela parece estar escrita como si en sus páginas se presentaran fotografías, ilustraciones e imágenes correspondientes a las que comúnmente se observan en las tarjetas postales: “Un ah y un ay y postales de pueblos encalados” (*Amberes* 85). Muchas descripciones en *Amberes* se presentan como imágenes que integran una geometría que se intercambia y suprime de una en una. En el capítulo treinta y cuatro “Rampas de lanzamiento” podemos ver este efecto de una imagen postal que se combina con otra que se representa por el “cuadrado”:

Los chalets están en un valle rodeado de colinas de color marrón. Se humedecen los cuadrados. De sus rectas brota una especie de sudor cartilaginoso. Ahora es indudable que es de noche; al pie de una de las colinas un labrador entierra un paquete envuelto en periódicos. Podemos ver una noticia: en uno de los suburbios de Barcelona existe un parque infantil tan peligroso como un campo minado. En una de

las fotografías que ilustran el artículo se observa un tobogán a pocos metros de un abismo; dos niños, con los pelos erizados, saludan desde lo alto del tobogán. Volvamos a los cuadrados. La superficie se ha transformado en algo que vagamente nos recuerda, como los dibujos de Rorschach, a oficinas de policía. Desde los escritorios un tipo que babea y respira con dificultad mira los cuadrados intentando reconocer los chalets, las colinas, las pisadas del labrador que se pierden en la oscuridad marrón y sepia. Ahora los cuadrados parpadean. Un policía vestido de paisano recorre un pasillo solitario y estrecho. Abre una puerta. Enfrente de él se extiende un paisaje de rampas de lanzamiento (*Amberes* 77-78).

Bolaño no consolida su escritura porque el vacío es el destino sabido de su escritura y el vacío que se apodera de los lugares y los personajes a su vez parece amenazar con la marcha irremediable hacia la nada que surge ahí donde la escritura no se cumple, es decir, en la segunda parte del enunciado '*Amberes* es una novela que se escribe mientras ésta no se escribe' porque nos dice la voz del narrador en el texto: "No hay nada escrito. El extranjero, inmóvil, supone que eso es la muerte" (*Amberes* 98). El autor se transforma en un demiurgo que crea y suprime como acto de resistencia cercano al acto de creación que Giorgio Agamben parafrasea a propósito del *Abecedario* de Deleuze y con que justifica el acto de creación en relación directa con la liberación de la potencia. Para Agamben: "Cada acto de creación resiste contra algo" (Agamben 35). El acto de escritura de *Amberes* resiste contra la fuerza que amenaza desde el exterior, a saber, el tiempo, la crítica, las normas de escritura; todas las circunstancias que imposibilitan su escritura y ante las que crea un afuera alterno a su posibilidad como novela. Al respecto de la relación de potencias Agamben menciona:

Pienso, sin embargo, que la potencia que el acto de creación libera debe ser una potencia interna al mismo acto, como interno a él debe ser también el acto de resistencia. Solo de esta forma la relación entre resistencia y creación, y entre creación y potencia, se vuelven comprensibles (Agamben 37)

En *Amberes* hay una energía que se distiende semejante a lo que Agamben menciona como parte del acto de creación y se revela como un: “campo de fuerzas en tensión entre potencia e impotencia, entre poder y poder-no actuar y resistir” (Agamben 35) porque sólo a través de la impotencia: “El hombre puede tener acceso a ella [a la creación] a través de su impotencia; pero —precisamente por eso— no posee, en realidad, control sobre la potencia; y ser poeta significa ser presa de su propia impotencia” (Agamben 35). El acto de creación es una potencia que comprende integral y necesario el de la impotencia.

Para configurarse en sí misma, la escritura viene agregada por la potencia de quien no escribe en *Amberes*: “no puede redactar ningún artículo. Pasa las tardes sentado a una mesa de la terraza del picadero intentando escribir, pero no puede” (*Amberes* 33). Llegar a la escritura requiere de su extravío en la obra misma, de la fuga del concepto más asequible de novela y de la renuncia como calco de otras novelas, éste es un precepto fundamental de su poética: separarse del canon.

El desprendimiento en el impulso creativo construye un panorama donde no hay modelos, sino un rompimiento con la escritura entre la potencia y —como lo llama Agamben— la potencia-de-no:

Si volvemos a nuestra pregunta sobre el acto de creación, entonces podemos decir que este no puede ser comprendido, según la representación común, como un simple tránsito de la potencia al acto. El artista no es aquel que posee una potencia de crear

y decide, en un momento dado, no se sabe cómo ni por qué, materializarla e implementarla. Si toda impotencia es constitutivamente impotencia, potencia-de-no, ¿cómo podrá advenir el pasaje al acto? Porque el acto de la potencia de tocar el piano es, por supuesto, para el pianista, la ejecución de una pieza en su instrumento; pero ¿qué adviene de la potencia de no tocar? ¿Cómo se realiza la potencia de no tocar? (Agamben 39)

Agamben ya ha respondido a sus preguntas que ahora entornamos hacia *Amberes*, es decir, ¿cómo se lleva a cabo en *Amberes* la potencia de no escribir? ¿de qué adviene la potencia-de-no? La respuesta es: de la resistencia. Agamben comprende que así, al entender de otra forma la relación creación y resistencia es cómo se puede pensar el discurso de Deleuze, pues como Agamben menciona: “Existe, en todo acto de creación, algo que resiste y se opone a la expresión” (Agamben 39). Por esta razón, solamente la potencia al poder ser tanto potencia como impotencia es para Agamben la potencia suprema: “Si toda potencia es tanta potencia de ser como potencia de no ser, el pasaje al acto sólo puede advenir transportando el acto la propia potencia-de-no” (Agamben 40). Esto significa, desde la posición de Agamben, que, si a todo escritor pertenece la potencia de escribir y la de no escribir, Bolaño puede *no* escribir y, al encauzar su potencia no sólo al acto sino a su propia impotencia, escribe con su potencia de no escribir; de cara a la capacidad que niega y renuncia a su propia potencia de no escribir, y frente a la capacidad de quien sólo puede escribir, la pericia de Bolaño mantiene e intensifica en el acto no su potencia de escribir, sino la de no escribir. Leemos en *Amberes*: “Ahora él [aquí se refiere al escritor] Ha tomado un tren en dirección contraria a la que deseaba” (*Amberes* 18). De acuerdo a Agamben, podemos entender que la escritura de *Amberes* agota sus potencias para complejizar su resurgimiento: “la

potencia no desaparece, sino que se mantiene y danza, por así decirlo, en el acto, merece ser llamada «obra»” (*El fuego y el relato* 76-77). *Amberes* ejemplifica esta complejidad en la que al ser autoconsciente asiste al cruce de los impulsos de sus potencias: “Ahora su atención se detiene en un objeto pálido, al cabo de un rato advierte que es un cuadrado que empieza a fragmentarse. Lo que antes reconoció como pantalla se transforma en marea blanca, palabras blancas” (19). Las potencias llevan la obra al límite donde se desarticula de su propia ejecución. En esto consiste el acto de su escritura.

El resultado de este proceso de potencias encontradas es el de una novela de capítulos desvinculados, concernidos por la interrupción, con adecuaciones ideográficas, y de acuerdo a Deleuze al describir su libro rizoma, *Amberes* se presenta igualmente como: “Un libro [que] está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes” (Mil Mesetas 10), como libro rizoma, propone una dinámica de desocupación del terreno de la novela y permite el juego de relaciones que desactivan los convencionalismos del lenguaje narrativo.

### **3.4. Estructura y lenguaje desmontable**

En este apartado del capítulo tres de mi trabajo se tratará de aprovechar la intención de Bolaño de emplear los recursos del lenguaje del cine, por ello se ha llamado a este subcapítulo con una palabra que remite al filme que se encuentra en un momento en que la producción no ha alcanzado todavía su ordenación para ser presentada, es decir, *Amberes* se puede observar como una película que se

encuentra en su etapa de preproducción, aunque este es el efecto que buscó Bolaño, el de un montaje que está en su proceso de armado, justo en la etapa previa de elaboración del film (Pinel 4). La palabra desmontar alude al estado previo o contrario al montaje, o a su posibilidad de integración y desintegración.

En *Amberes* la palabra desmontar responde a un principio de heterogeneidad sin ordenación del discurso, este es un procedimiento que probablemente obstaculiza su legibilidad, sin embargo, de acuerdo con Agamben: “la obra puede declararse terminada cuando, a través de la interrupción o del abandono, se constituye como fragmento de un proceso creativo potencialmente infinito respecto al cual la obra terminada sólo se distingue accidentalmente de la obra incompleta” (*El fuego y el relato* 73). El texto de *Amberes* se desborda de los límites de contención del género para liberarla de la determinación que haría confluir en ella los valores de la novela tradicional tales como presentación, orden, término y legibilidad.

La narración desmontada quiere decir que está separada en sus acontecimientos, lo cual hace de *Amberes* el tipo de libro que Deleuze y Guattari anuncian desprendido de lo hierático: “Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes” (*Mil Mesetas* 9). *Amberes* no se mueve por el terreno de la novela que reúne otras potencias e impotencias con que se desterritorializa a través del flujo de elementos puesto que: “Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones” (*Mil Mesetas* 9). Si para Deleuze la desterritorialización es: “el movimiento por el que “se” abandona el territorio” (*Mil Mesetas* 517), la yuxtaposición del autor con su narrador y a su vez

con el personaje Bolaño confunde los territorios de la realidad y de la ficción con el objetivo de bordear el afuera del libro, situarse en la exterioridad del autor-libro donde *Amberes* se despoja de objeto y de sujeto:

En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura (Mil Mesetas 9-10).

*Amberes* rompe con los límites del terreno de lo literario autor-libro, se fragmenta como: “un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas a-significantes” (Mil Mesetas 10). Por ello, se transfieren las jerarquías de autor, del título, del prólogo o introducción, del narrador, del personaje y de la trama en un todo que oscila.

Bolaño opta por la no significación de la novela luego de desmontar la narración como si: “la caverna y la luz eléctrica se excluyeran una a otra” (*Amberes* 10). Su desmontaje tiene que ver con la dispersión intencionada de los sucesos. Esta fórmula se apoya en la salvedad gramatical de los verbos imperfectivos que conllevan su efecto de indecisión: “Escribí este libro para los fantasmas, que son los únicos que tienen tiempo porque están fuera del tiempo” (*Amberes* 9). Sin fijación temporal no hay sucesión y la memoria rebosa en su ambigüedad pretérita: “Conocí, naturalmente, gente interesante, [...] fue mi último año en Barcelona (*Amberes* 10-11). En *Amberes* se confunde lo conjetural y lo real. Por eso, su universo es ilusorio planteado por un procedimiento de correspondencia entre prudencia y delirio, por esta proposición, Bolaño menciona que el mundo de sus personajes es: “producto

de [...] alucinaciones” (*Amberes* 10). Locura y discernimiento hacen de la narración una vacilación en que no le permite trascender.

Desde el epígrafe de Pascal se anuncia la circunstancia formal de *Amberes* la cual se encuentra en una encrucijada, así, Bolaño ante esto, se identifica con Pascal cuando ante su obra se siente: “abismado en la infinita inmensidad de los espacios que ignoro y que me ignoran” (*Amberes* 13). De hecho, para Bolaño, el pensamiento de Pascal es circunstancial a su preceptiva literaria:

Para mí, la literatura traspasa el espacio de la página llena de letras y frases y se instala en el territorio del riesgo, yo diría del riesgo permanente. La literatura se instala en el territorio de las colisiones y de los desastres, en aquello que Pascal llamaba, si mal no recuerdo, el paréntesis, que es la existencia de cada individuo, rodeado de nada antes del principio y después del final (Braithwaite 92).

Ese paréntesis del que habla Pascal fue determinante para Bolaño pues nos damos cuenta de que *Amberes* se instala en ese paréntesis. En sus páginas hay un riesgo que va hacia el exterior de los modelos de escritura. Su narración está desmontada entre otros efectos porque las letras y las frases que pueden desprenderse del lenguaje de *Amberes* potencian una descripción rizomática que destaca elementos que no han sido organizados para su montaje.

## 4. Poética rizomática

### 4.1. Novela de naturaleza rizomática

*Amberes* puede considerarse un libro rizoma ya que presenta diversas entradas, su naturaleza como novela está abierta y tiene diferentes matices por los cuales se diferencia de un modelo de novela que presumiera de un progreso en su argumento y en el personaje. Roberto Bolaño es el personaje principal y esto da a *Amberes* una naturaleza traspuesta en la autoficción de la que al final se fuga pues el autor busca la novela posible en lo imposible. Bolaño quiere iniciar un tipo de novela que se despida del siglo XX y se explique en sí misma en los albores del siglo XXI. Desde luego una novela a la búsqueda de una libertad creativa que rechace: “calcar algo [...] a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta” (Mil Mesetas 18). La tarea creativa de Bolaño es trazar una novela que implique un mapa: “abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (Mil Mesetas 18). En la traza de su geodesia no hay reciprocidad en los acontecimientos y las coyunturas de su historia, son múltiples; su estructura desgaja las imágenes haciendo del relato un *interruptus* que no enlaza la historia, pero que la multiplica en una reproducción de imágenes que parecen querer ocupar diferentes dimensiones en la novela.

El ejemplo de esto lo vemos con una escena de sexo en el que la mirada es la propiedad que multiplica la imagen para trascender las dimensiones del autor, la del narrador y la del personaje, tras la acumulación de perspectivas de la mirada surge una pregunta ¿quién observa? Pensar en la respuesta provoca de por sí la

interrupción en la trama por la desarticulación de niveles diferentes, pero no ayuda en su seguimiento:

Se sacó la gabardina, la sujetó de los hombros y luego la abofeteó. El vestido de ella cayó en cámara lenta sobre su abrigo de piel. En frío se puso a cuatro patas y le ofreció la grupa. Lo vi todo desde la otra habitación a través del orificio que alguien había taladrado para tal fin. Restregó su pene flácido sobre sus nalgas. Descuidadamente miró a un lado: la lluvia resbalaba por la ventana. La pantalla ofrece la palabra «nervio». Luego «arboleda». Luego «solitaria». Luego la puerta se cierra (*Amberes 73*).

El propósito del autor es provocar una interrupción en la voz narrativa y así en el paisaje, intercalar, miradas, voces, paisajes y no menos importante: silencios que simbolizan la cancelación como una forma de segar y entornar múltiples entradas en la historia aunque se diga que “la puerta se cierra” (*Amberes 73*). El *interruptus* provocado por la puerta que se cierra, en realidad es una estrategia de Bolaño, en cuanto lo sexual busca sustraer en la interrupción el poder seminal un forzamiento violento e inconsecuente:

Pegó su rostro al de ella hasta hacerle daño y se lo metió de un solo envión. Tal vez gritó un poco. Desde la calle, sin embargo, no se oyó nada. Se quedaron dormidos sin llegar a despegarse [...] «Alguien ha creado un silencio especial para nosotros»... «Primero se movía de dentro hacia fuera y luego con un movimiento circular»... «Sus nalgas quedaron completamente arañadas» (*Amberes 43*).

Esta interrupción implícita en la obra, también es observada por Alexis Candia, pero su mirada se dirige hacia la importancia del tema del crimen como una forma de interrupción. El análisis de Candia además de haberse aproximado previamente

a la cuestión rizomática en *Amberes* observa que la historia de sus personajes se trastocan en la fuerza que impulsa la muerte: “Los crímenes no hablan sino de esa fuerza que cruza tiempo y espacio y que quiebra al sujeto hasta sacarlo de su propia cohesión” (El “Paraíso Infernal” en la narrativa de Roberto Bolaño 43). Sexo y muerte son dos motivos de interrupción que nos recuerda la capacidad de una obra que se autogestiona, que es consciente de sí misma y que en el caso de la muerte al no aclararse el caso surgido en el *camping*, emplaza el destino de los personajes.

Si *Amberes* es un libro rizoma, es posible continuar con el reconocimiento de una naturaleza abierta en que se vislumbre el *camping* como un espacio rodeado de carreteras que no llevan a ningún lugar. En la obra abundan las entradas sin demarcación definitiva: “un hombre que corre a través de carreteras tendidas sobre una zona que su mente se niega a aceptar como límite, punto de convergencia” (*Amberes* 16). La acumulación de imágenes de la playa, la carretera, el bosque y el desierto dan paso a su misma supresión: “automóviles vacíos en solares negros como el carbón. Ya no hay pueblos ni barrios obreros” (*Amberes* 114) Se abre la extensión geográfica del *camping* como claustro donde: “La enfermedad es estar sentado bajo el faro mirando hacia ninguna parte” (108). El *camping* se suprime así mismo, se anula en la convulsión que provoca la presencia de la muerte. El vacío, la muerte y la nada en la novela son la progresión del aciago que caracteriza su mundo:

los campistas se paseaban desnudos. Seis chicos muertos en las cercanías [...] follaban en grupo y en donde les venía en gana»... «Al principio [...] lo hacían dentro del camping, pero este año armaron orgías en la playa y en los alrededores del

pueblo». [...] Tal vez fue la mafia. Tal vez se suicidaron. Tal vez ha sido un sueño. El viento entre las rocas. El Mediterráneo. Azul (*Amberes* 23).

La trama de la obra está desprovista de explicaciones, en cambio se imbuye de conjeturas en la historia de sus cinco personajes que eclosionan en un *camping*. La historia de los personajes se da en un cruce que no aclara las consecuencias narrativas porque *Amberes* responde al principio de cartografía expresado por Deleuze y Guattari: “un rizoma [en este caso pensemos en *Amberes*] no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda” (Mil Mesetas 17). Los personajes abren el mapa de *Amberes* por distintas vías encarnadas por los campistas, los camareros, los motociclistas, los automovilistas, los muchachos solitarios, los biólogos, los campesinos heroinómanos, las mujeres sin boca, los viejos intendentes, los policías de narcóticos, los guardias civiles, los fotógrafos, los turistas.

Si miramos *Amberes* como un libro rizoma, éstos son tubérculos de una trama que se expande contra un plano discernible que busca: “tener siempre múltiples entradas” (Mil Mesetas 18) que perviven en el mapa de un exiliado que quiere escribir y lo consigue al escribir sobre lo difícil que es para él comenzar la escritura. El lenguaje escrito y tal parece que el hablado le han sido negados, no logra tampoco comunicarse con los otros. Roberto Bolaño es una entrada junto a la de otros personajes como la muchacha, arquetipo de lo femenino capaz de llenar el vacío de los otros: “los muebles del dormitorio y hasta su amante [el policía] eran cosas huecas a las que debía dotar de sentido” (*Amberes* 75), la muchacha transfigura a los otros. Ya sea como una muchacha rubia, pelirroja, una mexicana o

una poeta suicida, la muchacha infunde el destino de los otros: “El infierno que vendrá... Sophie Podolski se suicidó hace varios años... Ahora tendría veintisiete, como yo” (*Amberes* 25). A través de la mirada de la muchacha el *camping* muestra su esencia, pues ella ve en él, irónicamente: “«El paraíso»... «La muchacha pelirroja miraba el atardecer desde el establo en llamas»” (*Amberes* 39), fuera del *camping*, ve la forma en que se construye el mundo: “Mira por la ventanilla. Afuera todo se desdobra: campos arados, bosques, casas blancas, pueblos, suburbios, basureros, fábricas, perros y niños” (*Amberes* 96). Ve el método de repliegue de la novela.

El personaje del jorobado es otra entrada al libro rizoma, entrada y salida. Inicialmente su corcova es la estampa de una novela deformada, este personaje es una figura imprevista que espía y al igual que la muchacha ve la vida en fragmentos: “el jorobadito dibuja piscinas, ciudades-dormitorio, avenidas vacías” (*Amberes* 85). Asimismo, si insistimos en esta nómina de personajes que abren el mapa de *Amberes* tenemos en el policía una entrada que se empata con Roberto Bolaño y el escritor inglés, los tres no alcanzan a escribir, de hecho el policía cancela, interrumpe por sí mismo el seguimiento de su investigación que recién ha comenzado en el *camping*, como los otros personajes, aparece y se difumina en la colectividad sin progreso de su carácter: “Las imágenes borrosas del jorobadito y el policía empiezan a alejarse en direcciones opuestas. La escena es negra y líquida” (*Amberes* 60-61). El policía igual que los otros personajes, es una clave para comprender que la ilegibilidad, es comparable a sus instrucciones judiciales y que se convierte en un símbolo más de lo inescrutable como un principio de construcción de la obra.

En la problemática que plantea la escritura de *Amberes* hay una búsqueda en la que siempre se está: “intentando escribir, pero no [se] puede” (*Amberes* 33), autor, personajes y lectores terminan en los lindes de una narración que mezcla acontecimientos e imágenes en que apenas se dibuja una anécdota que no termina porque el relato no se concatena, se cercena, la marcación de esto se identifica con el uso de los tres puntos suspensivos:

En la terraza del bar sólo bailan tres niñas. Dos son delgadas y tienen el pelo largo. La otra es gorda, lleva el pelo más corto y es subnormal... El tipo al que perseguía Colan Yar se esfumó como mosquito en invierno... A propósito, supongo que en invierno sólo quedan los huevos de los mosquitos... Tres niñas felices y diligentes... 7 de agosto de 1980... El tipo abrió la puerta de su cuarto, encendió la luz... Tenía el rostro desencajado... Apagó la luz... No temas, aunque sólo pueda contarte estas historias tristes, no temas (*Amberes* 101).

El autor corta el relato para establecer distintos niveles narrativos donde los puntos de discontinuidad: “el bar”, “tres niñas” y “el tipo” expresan la limitante del narrador que inicia con la palabra “mosquitos” una progresión digresiva en que las “historias tristes” son entrecortes que se muestran como una superposición. En el capítulo 10 “No había nada” se anuncia qué consigue el autor con su procedimiento, queda poco o nada después de las supresiones que derivan de los cortes como el impulso fundamental: “No hay comisarías, no hay hospitales, no hay nada. Al menos no hay nada que puedas conseguir con dinero. «Nos movemos por impulsos instantáneos»... «Algo así destruirá el inconsciente y quedaremos en el aire»” (*Amberes* 31). Los tres puntos suspensivos y comillas bajas dispersan la narración, crean un *suspense* interrumpido, pues cuando se describe a las tres niñas se corta

la imagen y viene un recordatorio sobre Colan Yar: “La otra es gorda, lleva el pelo más corto y es subnormal... El tipo al que perseguía Colan Yar se esfumó” (*Amberes* 101). Se amputa la narración como señal de la separación. La amputación incluso se anuncia en el título tras enterarnos del origen de la palabra Amberes:

El nombre de la ciudad (en flamenco Antwerpen) tiene, también, su leyenda. Según una antigua leyenda, un gigante llamado Druoon Antigoon, que dominaba parte de la ribera de la ciudad, exigía a todo navegante, un elevado tributo para poder pasar y a los que se negaban les cortaba una mano. Ocurrió que el soldado romano Silvius Brabo acabó con tal tributo, matando al gigante. Después le cortó la mano (hant) y la arrojó (werpen) al río Escalda. De ahí su nombre, Hantwerpen, que al desaparecer la H quedo como Antwerpen (González Jiménez 17).

La mutilación es un disimulo que involucra el origen del nombre de la ciudad belga *Antwerpen*, en su significado se habla de la amputación. En relación con *Amberes* la mano cercenada de la leyenda de *Antwerpen* representa una pérdida: la de la mano que escribe la novela, aquí la mano cortada del gigante *Druoon* es la alegoría de la del autor que ha diseminado las partes de la historia, perdido los enlaces y extraviado el argumento. La mutilación a su vez figura el destino de los personajes, el espacio y el tiempo en la novela.

*Amberes* requiere un lector que no se pierda en estos cortes, para ello, es necesario contemplar la mutilación del texto para entender la imposibilidad del acto creativo. Su impotencia que, sin embargo, deja algo a la escritura: lo inextricable. Las manos o no aparecen o se esconden, pero no producen: “Camina con las manos metidas en los bolsillos de la chaqueta” (*Amberes* 59). Las manos revelan el destino del personaje: “Mis manos palpan un mural en donde alguien, veinte

centímetros más alto que yo, permanece en la sombra, con las manos en los bolsillos de la chaqueta, preparando la muerte y su ulterior transparencia” (*Amberes* 21-22). La ausencia de las manos plantea el aciago de su destino. Como la mano arrojada de la leyenda, en *Amberes* las manos dejan de existir como fabricantes del universo narrativo: “Manos en proceso de fragmentación geométrica: escritura que se sustrae así” (*Amberes* 83-84). Pero incluso la mutilación y a propósito de Deleuze en *El Anti Edipo*, el acto de escritura se percibe como aquello que: “es producido en el lugar adecuado y a su hora en la síntesis conectiva, como la identidad del producir y del producto” (*El Anti Edipo* 17). Es la condición de *Amberes*, obra de vías abiertas, sin coyunturas porque su escritura no quiere ser calco de otras novelas, aspira a la franja de lo ilegible donde se dispersa el libro como un rizoma que: “no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas” (*Mil Mesetas* 56). En *Amberes* se corta la ramificación y se afirma el brote indefinido de su arborescencia. Como el rizoma: “tiene como tejido la conjunción “y... y... y...””. En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser” (*Mil Mesetas* 29). *Amberes* es una novela de eliminaciones:

Ambos desaparecen. La sonrisa de un técnico de la Brigada de Homicidios vigila estas escenas. Mejillas gordas empapadas de sudor. En las fotografías no hay nada. (Intento de aplauso frustrado.) Nada que podamos ver. «Llaman a alguien, hagan algo»... «Una maldita tos recorriendo la playa»... «La tienda llena de telarañas» (*Amberes* 88-89).

En *Amberes* la mutilación es un procedimiento que busca que los elementos de la novela se destituyan para abrir las vías de la narración. De acuerdo con Deleuze y Guattari, esto proporciona un estado de multiplicidad rizomática en que:

“las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y circular, no dicotómica” (Mil Mesetas 13). *Amberes* es como Florence Olivier destaca: “un texto en fermentación, como un ente literario polimorfo –lírico, prosaico, narrativo, ficcional, prendado de lo visual–, como una novela embarazada de sí misma, aún nonata y sin embargo nacida” (Olivier 22). *Amberes* es un libro que se mutila como un procedimiento de renuncia de la organicidad, que opta por “Las multiplicidades, las líneas, los estratos y segmentaridades, líneas de fuga e intensidades” (Mil Mesetas 12). Se truncan a plenitud los eslabones del texto pues en la improductividad está su atributo posible como novela. Su escritura no significa a través de la producción de la mano, sino de su insuficiencia, porque el texto está desligado, es una “escritura que se sustrae” (*Amberes* 83-84) su escritura no tiene nada que ver con proponer significados, pero sí con deslindar su cartografía (Mil Mesetas 11) en un libro cuyo plan es no ser calco de otras novelas a través de: “flujos ligados, conectados y recortados” (*El Anti Edipo* 18). Esta es la propiedad de su escritura: la discontinuidad como singladura.

#### **4.2. *Amberes* y los principios del rizoma**

Las lecturas de la crítica son virajes temporales que la obra estudiada en distintos contextos históricos cancela y propone nuevamente. En el caso de la crítica de *Amberes* se ha analizado la orientación del texto hacia lo fragmentario, de ahí la unión con la filosofía de Deleuze y Guattari. Es el caso de Alexis Candia quien trata la obra de Bolaño desde la filosofía de aquellos para plantear hallazgos entre literatura y filosofía. Por ejemplo, en el artículo “Kafka y Bolaño: ¿Para una literatura

menor?” que escribe con la investigadora Daniuska González, se insiste en que la literatura de Bolaño puede ir al encuentro de una literatura menor como la propuso Deleuze. Sostienen que Bolaño al igual que Kafka, desterritorializa el lenguaje pues ambos escriben una literatura sin demarcaciones en su lengua, la cual es producto de sus experiencias surgidas en distintos espacios geográficos: “Franz Kafka y Roberto Bolaño [...] contribuyeron a abrir y profundizar los modos de representación y figuración de las letras occidentales. Muestran predilección por estéticas fragmentarias e inacabadas” (Kafka y Bolaño ¿Para una literatura menor? 127). Para González y Candia, el vínculo entre Bolaño y Kafka se da porque en la literatura de ambos se observa una extrañeza en el estilo de sus escrituras, el tema del mal en sus obras, la fama póstuma y el componente autobiográfico. Siguiendo a González y Candia, la novela *Amberes* representa una literatura menor porque crea un mundo y una lengua nueva que aspira a diferenciarse inicialmente de entre su propia literatura al comenzar el siglo veintiuno. Asiento con Candia y González, al respecto de que:

Queda pendiente, también, la exploración del rizoma como mecanismo de construcción narrativa de los mundos literarios de ambos autores, el movimiento ilógico de las acciones de los personajes, la voluntad y/o la condición azarosa que determinó la publicación de piezas inacabadas (142).

El rizoma en la obra de Bolaño puede verse como un justificante estético de la naturaleza azarosa y múltiple que se ejemplifica claramente con *Amberes*. También el crítico Fernando Moreno elabora un estudio en que pone en relieve dos configuraciones espaciales del quehacer narrativo de Bolaño. A saber, la derivación

del espacio literario abismal y la expansión espacio en los tramos de la textualidad en una escritura de: “repetición sostenida [de] acumulación rizomática” (Moreno 153). Para Moreno, la literatura de Bolaño tiene elementos discursivos que hacen del texto un “espacio complejo e insondable” (Moreno 155) ilimitado que favorece la experiencia lectora ardua que debe aceptar la abolición de lo lineal y cronológico en función de lo simultaneo, de lo ubicuo e impreciso, del rompimiento con la diégesis, a favor de la heterogeneidad en el estilo y la mezcla de géneros (Moreno 155-156).

Estos estudios son pertinentes a mi trabajo pues consideran que el rizoma es una referencia innegable en la literatura de Bolaño. En el caso de *Amberes* su estética rizomática proporciona una variada acumulación de estrategias como la interrupción formal, la inconclusión narrativa, la traslación del lenguaje, la acumulación de imágenes y la demora de una trama que no se consolida, son rasgos de multiplicidad y de desterritorialización del espacio literario.

La analogía entre *Amberes* y el rizoma deleuziano provoca un diálogo de afinidad entre la literatura de Bolaño y la filosofía de Deleuze, esto permite observar el desvío de valores de la novela y el de su categorización porque *Amberes* como libro rizoma renuncia a la dicotomía acabada/inacabada por una transversalidad que abre la frontera de su significado para connotar incluso otros términos deleuzianos como el de Cuerpo sin Órganos (CsO), la desterritorialización o la desestratificación que en este último capítulo cierra mi análisis.

Los términos de la filosofía de Deleuze y Guattari nos ayudan a comprender cómo se activa de otra manera el sistema de la obra literaria, en este caso, la novela *Amberes*. Para Bolaño este fue un ejercicio prioritario, destituir, suprimir, aniquilar, eludir, indisciplinar, por ello, sabemos que la etapa de escritura que comprende

*Amberes* es un recordatorio de lo que es el impulso de vitalidad para su autor. Bolaño menciona: “cuando escribí esa novela yo era otro, la literatura era mucho más radical” (Braithwaite 103). La radicalidad es el enlace *Bolaño* - Deleuze, pues *Amberes* al dirigirse hacia los extremos de la escritura y dispersarse, confirma y alienta su naturaleza de libro rizoma en el que: “hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación” (Mil Mesetas 9). Términos valiosos para asimilar en mi análisis un supuesto entorno a *Amberes*: que es un libro que va construyéndose a través de una poética rizomática en que el lenguaje como un tallo subterráneo germina hacia otras raíces, brota en distintas líneas. Esto hace de *Amberes* un texto bulboso:

Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizo-morfos [...] En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos (Mil Mesetas 12-13).

La naturaleza rizomática de *Amberes* distiende el texto por medio de: “Los bulbos, los tubérculos” que propagan el significado del discurso cuando sobrepasa los extremos pivotantes de la prosa y el verso. *Amberes* deteriora su organicidad como novela, es decir, vacía el conjunto de hechos y su combinación distributiva de acciones, inutiliza las unidades de principio, desarrollo, clímax y desenlace; en su forma de construcción rizomática, adquiere en su desintegración uno de sus valores principales porque —si retomamos la teoría de Deleuze— “la obra más

resueltamente fragmentaria puede ser perfectamente presentada como la Obra total o el Gran Opus” (Mil Mesetas 12). La fragmentación en *Amberes* no representa imprecisión, dificultad o desorden, no determina la ilegibilidad de la que podría acusársele, sino su apertura y su posibilidad.

Tras la supresión de unidades del relato, Bolaño pareció llegar desde la instancia de la novela a la misma sentencia de Deleuze: “Un libro es una multiplicidad” (Mil Mesetas 10). El libro rizoma *Amberes* tiene líneas de fuga que desmarcan el mapa narrativo y rompen el perímetro para desacotar cualquier unificación, Bolaño prefiere trasgredir cualquier modelo que surja al paso de la escritura, tal como menciona Deleuze: “La mayoría de los métodos modernos para hacer proliferar las series o para hacer crecer una multiplicidad son perfectamente válidos” (Mil Mesetas 12). Sus fluctuaciones eluden los principios de conexión, *Amberes* no tiene inferencia de “árbol-raíz que la vincula a la reflexión clásica” (Mil Mesetas 11). Incluso la numeración de los capítulos no infiere un orden de la trama, sólo es una fachada de la novela que obedece a una sucesión de hechos apoyada en episodios.

*Amberes* toma direcciones cambiantes, se desterritorializa en variados niveles de escritura, autor y lector asisten al momento en que la escritura surge: “La frase «El tren se detuvo en un pueblo del norte» no le deja ver un movimiento de sombras que se desarrolla en el asiento de enfrente” (*Amberes* 19). La narración se mira a sí misma plegándose: “Una nube de humo opalino cubre su rostro. Piensa que la palabra «rostro» crea sus propios ojos azules” (*Amberes* 19). Se desvirtúa todo eje narrativo porque: “el libro como realidad natural es pivotante, con su eje” (Mil

Mesetas 11). Se desarticula la escritura para multiplicar su influencia y disipar su centro de autoridad. Surge otra escritura en el reflejo de los espejos que juegan a multiplicarse el uno al otro hasta abismar la obra. Surge aquí un paralelo de *Amberes* con el famoso imperativo del rizoma: “¡No seáis ni uno ni múltiple, sed multiplicidades!” (Mil Mesetas 28). *Amberes* como un libro rizoma trasciende hacia lo múltiple como noción estética.

Esta proposición ha sido inferida por Irina Vaskes Santches al comentar que el rizoma: “inaugura una zona de indeterminación en la cual las palabras ya no se distinguen, abre un vacío en el lenguaje” (Vasques Santches 251). Por esta razón, Deleuze pensó que en las grandes novelas los personajes murmuran no hacen efectivo el lenguaje, transfieren su lengua a la posibilidad del rizoma esto dibuja una colindancia con *Amberes* por ser una obra en contra del sentido de legibilidad que se replantea el papel de la lógica en el terreno de la creación literaria:

Vámonos rápido. ¿Pero adonde? No hay comisarías. Enumerar es alabar, se rió la muchacha. La misma pasión, hasta el infinito. Coches detenidos entre baches y tarros de basura. Puertas que se abren y luego se cierran sin motivo aparente. Motores, faros, la ambulancia sale en marcha atrás. La hora se infla, revienta. Supongo que fue un mono en la copa de un árbol (*Amberes* 30).

La investigadora menciona sobre la lógica en Deleuze una dinámica de diferencia no binaria, es decir, consuetudinaria, ofrece una serie de observaciones sobre el rizoma que nos permite comprender *Amberes* pues: “La lógica de la vida es del acontecimiento puro como una singularidad absoluta que existe aisladamente, no está incluido en la cadena de las relaciones causa-efecto, no tiene las raíces en el pasado, no condiciona el futuro, que llega hasta el caos” (Vasques

Santches 253). El rizoma como categoría estética se induce en un texto “no lineal, descentrado y de fragmentos heterogéneos, cuyas relaciones es difícil encontrar y verbalizar” (Vasques Santches 261). La interpretación de Vasques acerca del rizoma nos aproxima a *Amberes* como obra una novela-ensamble: “compuesta de muchos elementos heterogéneos en la cual se establecen vínculos, relaciones entre ellos a través de diferentes naturalezas” (Vasques Santches 261). *Amberes* se inserta en las prácticas artísticas que cuestionan la modernidad narrativa y el arte contemporáneo a través de las relaciones rizomáticas que se anteponen a las estructuras arborescentes de calco y que en *Amberes* se simboliza con la máscara blanca: “Toda escritura en el límite esconde una máscara blanca” (*Amberes* 102). Bolaño busca con *Amberes* el desvelamiento de la escritura, su proyecto rehúye el lugar común, su cartografía no es singular y se desclasifica al sustituir la lógica porque: “en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo” (Mil Mesetas 10). La pregunta ¿qué quiere decir *Amberes*? solicita ser respondida desde el entresijo de su ramificación múltiple pues desde su estructura no concreta se aprecia la problemática de *Amberes*, y que se particulariza en el capítulo 23 “Perfección” al respecto de la inmadurez y la inocencia como un vínculo hacia la pureza de la obra literaria:

Hamlet y la Vita Nova, en ambas obras hay una respiración juvenil. La inocencia, dijo el inglés, léase *inmadurez* [...] Una respiración inmadura en donde aún es dable encontrar asombro, juego, perversión, pureza. «Las palabras están vacías» [...] La inocencia [...] Un impulso, a costa de los nervios que quedan destrozados en

habitaciones baratas, propulsióla la poesía hacia algo que los detectives llaman perfección (*Amberes* 54-55).

La problemática es fértil en *Amberes* en tanto que se conserve la exhalación juvenil que garantiza: “asombro, juego, perversión, pureza”, tipologías de creación juvenil opuestas a ese otro estado en que “Las palabras están vacías”. La oposición que es centro de la problemática es clara: vitalidad en la inmadurez juvenil que desemboca en pureza contra la nulidad próxima a la muerte, en *Amberes* esta oposición resulta inconclusa en “*Post Scriptum*” donde se el personaje echa de menos los tiempos pasados, juveniles, por ello desea: “la disponibilidad cotidiana de [aquella] escritura” (*Amberes* 119) el retorno de sus virtudes. Inmadurez e inocencia son dos valores que aquilatan la obra. Su contemplación responde al encuentro de una técnica de escritura ideal donde lo prematuro y la simplicidad definen el camino hacia la perfección.

Por otro lado, Aunque Deleuze y Guattari no figuran en la nómina del índice onomástico de *Entre paréntesis* y no hay en toda la obra de Bolaño una referencia a estos autores o al rizoma, pienso que *Amberes* y *Mil mesetas* son obras paralelas en el tiempo y hasta en su proposición de fondo. La primera está fraguada para 1980, mientras que, de la segunda, es el año de su publicación.

En esta etapa creativa la escritura de los tres autores rebasaba los límites de una trama lógico-deductiva, la de Bolaño estaba sujeta a: “el orgullo, la rabia y la violencia” (*Amberes* 10), para entonces su texto: “tendía a multiplicarse y a reproducirse como una enfermedad” (*Amberes* 10), se desmembraba al interior de sí misma. La de Deleuze y Guattari se había encargado de proveer: “El libro

agenciamiento con el afuera frente al libro imagen del mundo, el libro-rizoma, y no el libro dicotómico, pivotante y fasciculado” (Rizoma 52). Deleuze y Guattari tendían a diseminar la escritura potenciándola en el afuera carente de imagen y de significación. Por ello, *Amberes* ante la teoría de Deleuze y Guattari atiende a los principios del rizoma expuestos en *Mil mesetas* (9-32):

1º y 2º Principios de conexión y de heterogeneidad: Porque obedeciendo el valor de heterogeneidad, cualquier fragmento de *Amberes*, se une a otro en la obra: la lectura entonces se inicia, continuarse o terminarse desde cualquier fragmento de la obra, no tiene una anatomía jerárquica de árbol raíz como un continuo en orden unidireccional: comienzo, nudo y final. Se distribuye indistintamente y se determina por la fluctuación de sus signos en la fragmentación radical de una propuesta de lectura. Su escritura renuncia a lo envolvente, es espontánea y no está decodificada, desobedece el género al que lo encasilla su propio autor: “nunca llevé esta novela a...” (*Amberes* 9). La heterogeneidad de su lenguaje distribuye imágenes no vinculadas entre sí en una estructura fragmentada.

3º Principio de multiplicidad: *Amberes* se multiplica por su heterogeneidad, no se concentra en lo unívoco del carácter de una novela o un poemario, se diferencia de lo uno convirtiéndose en multiplicidades de “direcciones cambiantes” (*Mil mesetas* 25). En *Amberes* el agenciamiento amplía dimensiones de composición a medida que se adicionan conexiones: moleculariza, libera. No territorializa, no pertenece al lugar común del discurso lineal de causa y efecto.

*Amberes* es un mapa que se detalla por la adición de sintagmas semejantes a brotes rizomáticos que se exteriorizan de novela convencional y al no redefinirse,

se moleculariza su discurso en líneas de fuga permitiendo que su contenido esté en disputa y al mismo tiempo generando un concepto propio de novela.

La escritura de Bolaño es cambiante y corresponde sustancialmente a la abstracción que convierte lo ambiguo en oportuno. Utilizando la terminología de Deleuze, *Amberes* es una máquina de guerra y su eslabonamiento de lo abstracto se opone al libro aparato de Estado o canon que codifica. *Amberes* hace líneas de fuga y se desterritorializa.

4º Principio de ruptura del significante: *Amberes* ha sido sometida a una crítica que elude su posibilidad rizomática. La contingencia que la crítica impone a *Amberes* relativiza su importancia como obra fusionada, esto simplifica su naturaleza como incierta, pero al volver a su indeterminación, su significado se origina por los puntos descriptivos que desterritorializan esa eventualidad en líneas de fuga que rompen con un solo significado: decodifica el territorio con numerosas determinaciones.

No hay unidad funcional exclusiva en el libro rizoma, no hay sujeto, pero sí una corriente en que fluyen intensidades narrativas, fotográficas, cinematográficas, iconográficas, etcétera. El sujeto codifica y determina al objeto dado, tal afirmación se logra por repetición o imitación de códigos. La prosa, por ejemplo, adquiere forma de expresión lingüística habitual, narrativa o informativa, que no se sujeta a la medida y cadencia del verso. En *Amberes* al circular la dicotomía de intensidades: prosa y verso, se reproducen series de contenido sin centro pivotante que diversifica el concepto de novela.

5º Principios de cartografía y de calcomanía: son valoraciones que describen o imitan. Si bien la crítica literaria tiene una voluntad de cartografiar, de mirar la obra

como un mapa, lo hace sólo para facilitar el acceso al sujeto, colocarlo en un centro pivotante, designarlo, territorializarlo. Hace eficiente un método de descripción hasta proveer bloques de coincidencia de significado. El diseño del mapa por calco o por imitación, omite el espectro expandido de la cartografía que: “Consiste, pues, en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta. El árbol articula y jerarquiza calcos, los calcos son como las hojas del árbol” (Rizoma 17). Los calcos repiten, no originan, su estimulación no es espontánea; el calcado es inerte y en *Amberes* hay generación de definiciones que animan su desterritorialización de su escritura y el discurso de sus temas.

Finalmente, en la poética rizomática de *Amberes* hay un imperativo: escribir una novela inmersa en la problemática en la búsqueda de una escritura ideal en que la memoria y el anhelo del escritor sean magnitudes que alteren el desarrollo de la obra. En este sentido, la contradicción y la fuga de las categorías de la novela son esenciales a su escritura fallida desprendida de los géneros. Es un reflejo del escritor latinoamericano arrojado a Europa que trata de aferrarse a su última justificación antes del giro de su destino. Su novela prefigura el papel del autor en su parcial intervención porque el tiempo en que se escribe y se publica se propone como el único creador de *Amberes*. A través del tiempo, origina y trabaja en la salvación de su autoría por tres factores 1) transformación del personaje principal de toda su obra, Roberto Bolaño, B o Arturo Belano 2) definir en Barcelona el umbral de uno de sus escenarios vitales y 3) determinar el filón de su narrativa posterior.

Las condiciones creativas de *Amberes* responden a los principios del rizoma pues conciben un libro no articulado con una dinámica de escritura en que cada capítulo conecta con cualquier otro porque su contexto es multivalente, como lo

observa Alexis Candia quien ha estudiado la literatura de Bolaño como un rizoma de: “extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos. En oposición a los sistemas centrados y policentrados de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas” (¿Cómo construir un puente? Tejidos transparentes y líneas de fuga en la literatura de Roberto Bolaño 191). Por consiguiente, la paridad entre la categoría deleuziana y la literatura de Roberto Bolaño consiste en que los libros de éste: “adoptan una estrategia similar a uno de los rasgos más relevantes del rizoma, es decir, que cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro” (191). Candia entiende que el rizoma echa a andar un juego de signos distintos entre sí, (nada más certero para pensar *Amberes*) inclusive estados de no signos. Desde un enfoque particular, *Amberes* tiene una raigambre múltiple de líneas de significación entrelazadas entre sí.

En sus páginas hay una: “pantalla [que] se abre como molusco” (*Amberes* 73), animal que representa lo cerrado y que al romperse su concha anula los lindes de su estructuración para extender su cuerpo, esta alegoría de la pantalla y el molusco, simboliza la proyección de la novela y cómo su poética rizomática la convierte en un aparato de ruptura y de ejecución estructural aleatoria, libera la historia de secuencia porque sus partes son intercambiables. La “pantalla” como el rizoma amplifica la imagen reproduciendo perspectivas y en varios capítulos cumple la misma función: “Lo que antes reconoció como pantalla se transforma en marea blanca” (*Amberes* 18), “películas diferentes proyectadas en la misma pantalla” (*Amberes* 28) más adelante: “la pantalla se abría a la palabra insólito” (*Amberes* 72), “En la escena sólo hay cuadrados. Se aguantan durante todo el día, como una foto

fija, en la pantalla” (*Amberes* 77), “En la pantalla se proyecta una calle, un muchacho borracho se dispone a cruzarla, aparece un autobús” (*Amberes* 79), “En la pantalla aparecen los Nagas” (*Amberes* 117), las imágenes se multiplican y se desbordan de su propio marco en distintas direcciones porque no hay raíz principal que conlleve a: “una totalidad más extensiva [...] el plegado de un texto sobre otro, constitutivo de raíces múltiples y hasta adventicias” (*Mil Mesetas* 11). El plegado no depara en un núcleo, su modelo es a-centrado dispone la abertura de su historia, libera su confluencia en el afuera sin dicotomías porque en ella: “La naturaleza no actúa de ese modo: en ella hasta las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y curricular, no dicotómica” (*Mil Mesetas* 11). No tiene una lógica binaria: “Uno que deviene Dos” (*Mil Mesetas* 11) y desarrolla raíces omnidireccionales para que: “Las imágenes emprenden camino y sin embargo nunca [lleguen] a ninguna parte, simplemente se pierden” (*Amberes* 37). En la novela su raíz se desenraiza por ello en *Amberes*: “Cada palabra es inútil, cada frase, cada conversación telefónica” (*Amberes* 106). Su lenguaje es desarticulable como el Cuerpo sin Órganos del que no podemos situar una: “bella interioridad orgánica, significativa” (*Mil Mesetas* 11). *Amberes* como libro rizoma se desmiembra, la cabeza ha sido cortada; el cuerpo seccionado:

Los puentes romanos son ahora el azar, piensa el autor mientras las imágenes aún fulguran, no demasiado lejanas, como pueblos que el automóvil va dejando atrás. (Pero en este caso el tipo no se mueve.) «He hecho un recuento de cabezas huecas y cabezas cortadas»... «Sin duda hay más cabezas cortadas» (*Amberes* 37)

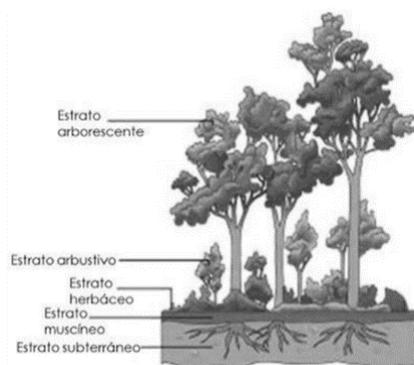
Como libro rizoma, *Amberes* presenta las condiciones creativas que validan su irregularidad ya que: “Siempre que una multiplicidad está incluida en una estructura, su crecimiento queda compensado por una reducción de las leyes de la combinación” (Mil Mesetas 12). La reducción combinatoria no es detrimento en *Amberes*, pues, aunque su combinación sea finita: cincuenta y seis capítulos, su infinitud se encuentra en la apertura de raíces múltiples. Su contradictoria irregularidad revaloriza los complementos personaje-historia, autor-obra; en este sentido, en *Amberes*: “El mundo ha perdido su pivote, el sujeto ni siquiera puede hacer ya de dicotomía, pero accede a una unidad más elevada” (Mil Mesetas 12), más rica y ambivalente, de movimiento sin raíz, de protuberancia que deviene en apertura de libro rizoma. *Amberes* y el rizoma tienen puntos de coincidencia, de des categorización, de formas de extensión y ramificación creativas, de transformación categórica.

#### **4.3. La escritura en proceso de desestratificación**

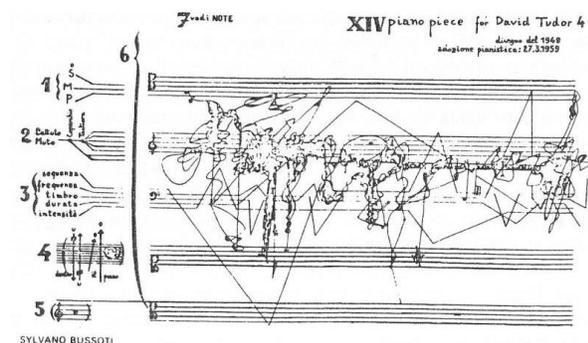
El análisis de la faceta rizomática de *Amberes* se asocia con un término que tiene su origen en la filosofía de Deleuze y Guattari: desestratificación que permite comprender la intención de un autor por identificar su escritura con la alteración de los goznes del texto. El encuentro de filosofía y literatura estimula un diálogo que construye puentes de cara a una realidad: la de la imposibilidad de la escritura en *Amberes* como desestratificación de sus estratos.

En geología, un estrato es cada una de las capas del sedimento rocoso del subsuelo, hasta aquellas de la superficie; es el acomodo jerárquico de un estrato joven sobre uno viejo en un aliso de potencias en que el estrato antiguo es la base del más reciente llamado techo, de éste surge hacia la superficie el estrato suelo del que brota el estrato herbáceo y el estrato arbustivo para finalizar en el estrato arbóreo.

Si la estratificación tiene una dinámica de abajo y un arriba en que lo nuevo se sobrepone a lo antiguo en una interrelación de fuerzas dicotómicas, entonces, la desestratificación es la inversión en el horizonte en que se desordenan los estratos. En el sentido literario podemos decir que en *Amberes* es el reajuste formal del mensaje literario en sus niveles jerárquicos y operacionales como novela. Gráficamente, en la primera del libro de Deleuze y Guattari, hay un ejemplo de desestratificación en la imagen de la partitura *Cinco piezas para piano para David Tudor* de Sylvano Bussoti, un dibujo discordante de elementos violentados que rompen la planificación del orden de la hoja pautada:



Estratificación "Esquema del bosque"



Desestratificación "Cinco piezas para piano para David Tudor"

La pieza musical de Bussoti, depende de la libre interpretación del ejecutante, luego, la desestratificación de la escritura remite a la perturbación de lo simultáneo mediante la alteración entre los planos, por ejemplo, el de autor y personaje en un cruce del que ya no se diferencia un territorio exclusivo, los estratos autor, personaje se han desestratificado rompiendo con el libro raíz, se ha violentado la competencia del autor porque ha dejado de: “atribuirse [a] los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad” (Mil Mesetas 10). El nombre Roberto Bolaño en *Amberes* es una línea de fuga que busca la los paralelos para crear una figura inidentificable. La actuación de Roberto Bolaño autor o personaje: “ya no tiene ninguna importancia” (Mil Mesetas 9). Los dos ya no son ellos mismos, se han “ayudado, aspirado, multiplicado” (Mil Mesetas 9). Como con los autores de *Mil mesetas*, la primera persona del plural se controvirtió en una singularidad inmanente. El nombre Roberto Bolaño y *Amberes* provienen de una confusión de gradación literaria que afecta las relaciones del sujeto con su realidad y con su historia. El personaje disuelve su conciencia originando una producción delirante de su mundo (Doron 125). La confusión en el par de *campings* mencionados y la que surge entre los personajes es un empaste de la realidad como reflejo de la desestratificación. Podemos ver esto en una de las indagatorias del policía: “pregunté si él creía realmente que Roberto Bolaño ayudó al jorobadito” (*Amberes* 49), agrega el músico que está siendo interrogado: “Sí, dijo el guitarrista [...] quiero decir que en esa época Bolaño no iba muy sobrado de solidaridad o desesperación, dos buenas razones para ayudar al mexicano” (*Amberes* 49). La contradicción es un principio que subtrae de las palabras determinada jerarquía hasta erradicarlas: “«Hubo una vez una palabra»... (Toses)... «Una palabra para designar todo esto»”

(*Amberes* 62). Los personajes de frases inconexas patentan la incomunicación y buscan puntos de referencia en otras convenciones para asir la realidad, la mirada poética es una de estas, la mirada cinematográfica, fotográfica, esquemática, incluso la teatral estando cercano el lenguaje a las acotaciones. Son estratos que se intervienen y, como en la partitura de Busseti, truncan el orden de la escritura.

En *Amberes*, las variaciones de su discurso intercalan los elementos oscuridad, enfermedad, enigma e imposibilidad para que la escritura se desestratifique. En la narrativa de *Amberes* cada inserción no se estratifica, narrativa, poesía, gráfica flexibilizan su lenguaje para mostrar sus elementos en un cruce necesario pues en la novela, la imagen es seccionada en cuadros que esparcen las imágenes: “sólo hay cuadrados” (*Amberes* 77). El anochecer anticipa la difuminación de la imagen en manchas ambiguas: “Volvamos a los cuadrados. La superficie se ha transformado en algo que vagamente nos recuerda, como los dibujos de Rorschach, a oficinas de policía” (*Amberes* 77-78). La imagen se disuelve al ser fotografiada: “En las fotografías no hay nada” (*Amberes* 89). El lente cinematográfico desordena la narración en hasta suprimir sus elementos:

¿Cine entre los árboles? El operador duerme la siesta sobre una tumbona en el patio trasero de su bungalow. La muchacha desconocida desapareció tan mansamente como la primera vez que la vi. Avancé sin temor, mis huellas quedaron impresas levemente en el polvo. Era medianoche y vi coches policiales detenidos en la carretera. Dejé sin contestar la última carta de Mara. La muchacha caminó de regreso a su tienda y nadie pudo asegurar si había salido o no. A la mañana siguiente ya no estaba. «No puedo escribir nada más»... (*Amberes* 117).

La desordenación como una forma de supresión de la coherencia es algo que sobrepasa el *cut-up*, ni siquiera es suficiente para enmarcar su estructura, pues el *cut-up* responde a un método específico con un resultado esperado, *Amberes* va más allá, tiene un afán por alcanzar una mayor desestratificación Deleuze lo llama *pick up*: “«pik-up» [...] acontecimiento, ocasión, aceleración del motor, captura de ondas—, y además el sentido sexual del término. El *cut-up* de Burroughs todavía es un método de probabilidades, al menos lingüísticas, y no un procedimiento de tirada o de suerte única cada vez que combina los heterogéneos” (*Diálogos* 14). En este orden de ideas, no hay un método estricto en *Amberes*, su escritura es, en términos deleuzianos, a-metódica. La idea de Bolaño es explorar otro dominio, de tal manera que entre sus estratos suceda algo que no pertenece a ellos. Deleuze menciona que esa idea creativa se encuentra en el azar. Por ello, *Amberes* se explica por su composición de líneas muy diversas. Mismas que en la obra: “toda una geografía [que] con líneas duras, líneas flexibles, líneas de fuga” (*Diálogos* 14) despliega su discurso abriendo las nociones de escritura en el encuentro de imágenes en sí mismas: “lloraron como personajes de películas diferentes proyectadas en la misma pantalla” (*Amberes* 28). Aquí la distancia entre personajes y héroes de la película se complementan en el reflejo de los espejos pares que proyectan la imagen al infinito.

Esta constancia se observa en el siguiente apartado, siendo los elementos “avión”, “pistas” y “aeródromo” los que facultan el reflejo: “La actriz: «estoy cansada de luchar contra estos seres horribles». Un actor le responde: «¿quieres que te lleve en brazos hasta el avión?». [...] Aparté la mirada de la pantalla. A lo lejos las luces de las pistas de tenis se asemejaban a un aeródromo clandestino” (*Amberes* 116).

La fusión de elementos de la película y quién observa la proyección, resulta en una aglomeración narrativa. Esto ha sido tomado en cuenta por Josué Hernández en la novela *Monsieur Pain*, en contraste, el flujo de elementos y su encuentro se refleja de manera más invasiva en *Amberes*. Hernández menciona:

[...] una estrategia doble en torno a lo cinematográfico: por un lado, la búsqueda constante del tercer espacio narrativo, en el que la realidad se ha transformado a través de una fuerte carga de irrealidad -un tránsito a menudo incluso de corte de montaje, de secuencia cinematográfica, recurriendo para ello al fantástico y al surrealismo, a lo onírico y al cine de género, con el objetivo de proponer nuevas interpretaciones y significaciones de esa realidad (Hernández Rodríguez 89).

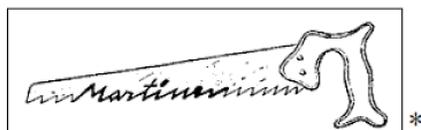
El lenguaje fílmico abre el cuadro y coloca los elementos de *Amberes* como en la partitura de Bussoti: estratificados. El escenario es discordante, se extractan los materiales en un reflejo multitudinario. Esta incurrencia estimula la problemática que llevó a Bolaño, a preparar la narrativa de *Amberes* con diversas aportaciones. Por ello, la participación de los géneros es indispensable no como unidades que definan, sino como juntas abiertas en la obra. La interferencia de cortes, digresiones y saltos en sus páginas por medio de lo poético, lo fotográfico, lo teatral y lo cinematográfico desestratifican el relato.

## Conclusiones

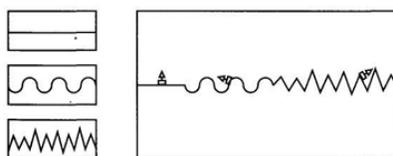
En mi trabajo me he aproximado a la condición de la novela *Amberes* de Roberto Bolaño para indagar en su escritura la oposición al canon establecido de la narrativa hispanoamericana del siglo XX y asegurar en la supresión de los preceptos clásicos una renovación del lenguaje narrativo por medio de nuevas vías que planteen un formato análogo al concepto de rizoma. En la reformulación de la novela que escribe Bolaño, la herramienta con que alcanza su objetivo es el tratamiento del tema de la escritura que subvierte la estructura para crear una experiencia de lectura singular que requiere el ejercicio de un lector que comprenda en el *puzzle* narrativo la imposibilidad y la materialización de la escritura rizomática.

Roberto Bolaño mostró su proposición narrativa más arriesgada en *Amberes*, porque es una novela en que oscila una serie de imágenes difuminadas, pensamientos interrumpidos, frases desarticuladas, voces dispersas e indefinidas que emprenden y se suprimen; dimensiones distinguibles de una obra exenta de claridad del discurso, carente de unidad, alterada en el orden lineal de la novela y en constante transformación narrativa. Las vías de *Amberes* como un libro que acude a los principios del rizoma pueden seguirse explorando interminablemente, un ejemplo se encuentra en la literatura chilena específicamente con una obra singular como *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, en que la poesía es el motivo para darle al lenguaje literario su resituación. Considero que la obra de Martínez fue para Bolaño otra mediación con la lírica chilena además de Nicanor Parra, Enrique Lihn y Jorge Teillier, porque si Martínez quiso revolucionar la poesía chilena, Bolaño deseó en grado menor transformar su narrativa. Mientras Martínez

quiere reinventar la literatura chilena con *La nueva novela*, Bolaño parece seguirlo con una novela que también se arriesga por caminos donde el discurso emplea otros medios para plantear su propia definición de legibilidad en que los saltos sincopados en sus páginas las acerca:



(*La nueva novela* 91)



(*Amberes* 53)

En *Amberes* se localizan fuentes insospechadas que nos presentan un escritor que reconoce otras literaturas para fincar sus intenciones y probar la cualidad de sus circunstancias formativas al difuminar el género de la novela, Con tal efecto, en *Amberes* se destituyen los géneros porque: “No hay reglas” (*Amberes* 103). La novela se expulsa de todo marco al transgredir la narración en su linealidad, inteligibilidad y formalidad. Bolaño desterritorializa del concepto de novela en *Amberes* porque en su *génesis* la expulsión es fundamental y refleja la circunstancia de su raíz lírica con “Gente que se aleja”. Raíz que interfiere y crece alrededor de su narración que se trata del escritor que no escribe, pero se ve a sí mismo en el acto de la escritura. Por ello, uno los vehículos es la antinomia.

*Amberes* anuncia su propio abismo por donde se fuga de los márgenes de su extra radio, y concibe la disparidad del imposible y el anhelo, este es el devenir de su escritura. El autor no sólo se mira escribir, sino que se interrumpe en la reconvencción de lo que escribe: “palmeras escritas que alguien corrige y hace desaparecer” (*Amberes* 25). Bolaño escribe y se detiene para mirar lo escrito, en este acto Bolaño logra desbordar los planos de su relato.

En esta confluencia se observa la atadura de un autor, narrador y personaje como: “un escritor que vive en las afueras de la ciudad” (*Amberes* 32) porque la ciudad representa la escritura de consagración y los modelos clásicos, el escritor de *Amberes* pertenece al lumpen, por ello, en la intemperie que amenaza su oficio duda sobre su labor: “Probablemente debería dejarlo todo y marcharme” (*Amberes* 29). Pero no se rinde e inventa una escritura que narra desde distintas miradas, que yuxtapone los hechos, los desdobra o mejor dicho crea pliegues: “El autor escribe estas amenazas cerca de una piscina a principios del mes de octubre [...] «Escribo en la piscina del camping, en octubre, cada vez hay menos personas y más moscas” (*Amberes* 54-55). Esta situación lleva a la narración a rebasar sus fronteras para multiplicar el acto de creación que está en progreso: empieza, se detiene y reinicia, pero no concluye, emprende una marcha en que fluyen motivación y renuncia.

La problemática de la escritura de *Amberes* conlleva una búsqueda que se convierte en la constante de su expresión, pero Bolaño como Sísifo está condenado a repetir el arranque de la escritura sin verla finalizar. Al no fijar las unidades de su narración comienza libremente desde cualquier apartado, pero no desarrolla en un *crescendo* su relato, al contrario, lo detiene o lo deja a la deriva: “Bajo los árboles secos de agosto, escribo para ver qué pasa con la inmovilidad y no para gustar”

(*Amberes* 85). La problemática de la escritura de *Amberes* es una forma de la contradicción que se recrea: “El silencio ronda en los patios sin dejar papeles escritos, aquello que después llamaremos obra” (*Amberes* 97). Obra que más tarde, nos dice el personaje, se compone de: “Frasas como «he perdido hasta el humor», «tantas noches solo»...” (*Amberes* 97) que dan significado a su pervivencia pues nos dice el personaje: “me devuelven el sentido del repliegue” (*Amberes* 97). Un doblez escritural como ejercicio de autoconciencia en el que acepta que su obra es el impulso de la escritura como un imposible que se desvanece y nace otra vez como representación de un universo que se repliega contra sí mismo.

Mi trabajo requirió de una revisión del concepto y los principios de libro rizoma de la teoría de Gilles Deleuze y Félix Guattari expuestos en *Mil mesetas*. Esto permitió aclarar la relación de términos en una red de combinación destinada a entender la problemática en *Amberes* a través de la apertura variable de su significado y crean variadas posibilidades de interpretación que responden a los principios del rizoma y sintetizan la descripción general de una poética en que cualquier fragmento de los cincuenta y seis conecta con cualquier otro de manera diferente, hay una combinación de posibilidades para relacionar a los capítulos entre sí, pues debido a que la novela no tiene una organización nuclear narrativa, el procedimiento de construcción de la historia es variable. Los capítulos en su naturaleza rizomática expanden el discurso a través de líneas de fuga que trazan diferentes vías de acoplamiento en la narración al prescindir de secuencias inicio-nudo-desenlace, el resultado obtenido en este proceso es el de una novela que se presenta como un mapa desmontable en su delimitación narrativa a causa de las intervenciones de otros géneros que en ella conviven.

*Amberes* además de ser el inicio de la escritura en prosa de Roberto Bolaño es una propuesta que ha de convertirse en el faro personal de Bolaño en que expone los contrapuntos de su poética: desintegración del argumento y mezcla de los géneros para asimilar una visión rota del hombre y la literatura. Valorar el lugar de *Amberes* en la literatura de Bolaño nos da a conocer el paradigma de su propia creación literaria.

Durante mi trabajo di al proceso de escritura de *Amberes* un lugar seminal en *Gente que se aleja* para explicar la transformación de una obra independiente publicada como novela. Este cambio fue escudriñado en su singularidad a través del concepto de rizoma que muestra que la problematización de la novela es la del hombre como un sujeto no abarcable a partir de la ausencia de un centro generador de identidad, por ello, uno de los temas centrales de *Amberes* es la existencia en un tiempo en el que la condición humana se bifurca en la dispersión de sus condiciones: la vocación, el amor, el sexo, el crimen, la memoria, el tiempo y la muerte. En *Amberes* la problemática de la escritura es un síntoma de un tiempo en el que el uso de la violencia es un rasgo común que anuncia la frontera terminal del siglo XX donde residen personajes que integran un lumpen de camareros, prostitutas, policías, veladores, indigentes e inmigrantes. Examinar estos motivos permite mirar la obra como una declaración de los miedos, la desesperanza y el vacío de sentido de una sociedad insatisfecha destinada vivir en un paisaje sombrío, amenazante y coronado por los símbolos de un tiempo pasado.

La cualidad de *Amberes* representa al hombre al final del siglo XX en la problemática de sus particularidades que la escritura engloba en la búsqueda de la identidad y el lugar en la sociedad. En el caso de *Amberes*, se debe en cierta medida

a la consecuencia material que sostiene la marcha del sistema mundial que acelera la pérdida y transformación de los medios con lo que el individuo dispone; piénsese aquí en los materiales literarios con los que Bolaño decide trabajar pues *Amberes* alimenta su problemática de este contexto y lo demuestra al proyectar un mundo disperso donde los hombres están apartados de toda ideología, instados u obligados a no reconocerse a sí mismos y vivir en un mundo contradictorio donde ya no hay caminos a los cuales lanzarse después de dejarlo todo como profería el joven Bolaño en su manifiesto infrarrealista de los años setenta; es verdad que necesita arrancar ciertamente del pasado mexicano, pero situado en un espacio y tiempo diferentes, Barcelona, donde el paisaje que le atañe a Bolaño se muestre antinómico al mismo tiempo descompuesto ante su mirada.

Finalmente, en cuanto al alcance del presente estudio se ha explorado el lugar que ocupa *Amberes* en la poética de Bolaño como una mirada sintética de su carrera representada por la preparación de *Amberes* durante el periodo vital de Bolaño como escritor de 1980 a 2003, lapso en el que podemos inferir que estuvo presente y relacionada de manera íntima, una voluntad que resistió durante veintidós años el imperativo en la formación de una marca propia en el medio literario. Ciertamente, uno de los alcances de mi trabajo es que la investigación abarcó sólo la relación de *Amberes* con el pasado infrarrealista de Bolaño intervenido a su vez con su España, pero dejo he tratado de dejar aclarado que en el pasado de Bolaño se funda uno de los objetivos permanentes en la literatura toda del autor, a saber, modificar patrones y cuestionar modelos de escritura, de la suya en primer lugar y de la que lo admira y de la que hereda.

En cuanto a los límites de mi trabajo, considero necesario mencionar que si bien en *Amberes* se muestra uno de los rostros en la poética de la literatura de Bolaño, no me he dedicado a rastrear de modo definitivo cómo es que dicha poética rizomática llega a impactar en otras obras del autor, este es un trabajo que Alexis Candia ya ha emprendido en uno de sus artículos dedicados a la obra de Bolaño, específicamente en el que intenta construir puentes con líneas de fuga para interconectar las obras y proponer un todo rizomático. Ante ello, los límites de mi trabajo me llevan a reconocer exclusivamente la capacidad de *Amberes* de ser una obra capaz de englobar la literatura del autor en un marco temporal en el que eclosionan todas sus novelas publicadas en vida sin ofrecer una explicación pormenorizada de la relación o comparación que puede surgir de *Amberes* hacia ellas a través de la poética rizomática, lo cual es posible, pero no quedó marcado como uno de los objetivos de mi trabajo, no se niega el pretexto que surge para la realización de un trabajo más amplio en extensión y riqueza intertextual o bien, rizomática.

## Bibliografía

- Acero, Nibaldo. *La ruta de los niños rojos. La poética de Roberto Bolaño*. México: Matadero, 2017.
- Agamben, Giorgio. *El fuego y el relato*. España: Sexto Piso, 2016.
- Aguilar Sosa, Yanet. *El Universal “México, la etapa formativa de Bolaño”*. 14 de julio de 2016. <http://confabulario.eluniversal.com.mx/mexico-la-etapa-formativa-de-bolano/>. 2019 de mayo de 16.
- Alsina Calvés, José. *Historia de la geología. Una introducción*. España: Montesinos, 2006.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- Bloom, Harold. *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta, 2009.
- Bolaño, Roberto. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *El espíritu de la ciencia ficción*. México: Alfaguara, 2016.
- . *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- . *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *Poesía reunida*. México: Alfaguara, 2018.
- . *Sepúlcros de vaqueros*. México: Alfaguara, 2017.
- . *Archivo Bolaño*. 22 de junio de 2000.  
<https://garciamadero.blogspot.com/2010/06/roberto-bolano-en-la-belleza-de-pensar.html>. 26 de noviembre de 2018.
- Bolognese, Chiara. «Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción.» *Acta Literaria* 39 (2009): 131-140.
- Braithwaite, Andrés. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2016.
- Burroughs, William. *Naked Lunch*. New York: Grove Press, 2001.

- Candia, Alexis. «¿Cómo construir un puente? Tejidos transparentes y líneas de fuga en la literatura de Roberto Bolaño.» *Anales de Literatura Chilena* 21 (2014): 179-198.
- . *El "Paraíso Infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- Candia, Alexis y Daniuska González . «Kafka y Bolaño ¿Para una literatura menor? .» *Revista de Filosofía Aurora* 46 (2017): 125-144.  
<https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/5660/5603>.
- Cárdenas, Teresa. «"Bolaño y sus circunstancias: fragmentos de una conversación desconocida".» *El Mercurio* 25 de octubre de 2003: 8-9.
- Cercas, Javier. *El punto ciego*. Barcelona: Literatura Random House, 2016.
- Corral, Wilfrido. *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. España: Escalera, 2011.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- . *Diálogos*. Barcelona: Pre-Textos, 2013.
- . *El pliegue*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo*. España: Paidós, 2015.
- . *Mil Mesetas*. Madrid: Pre-Textos, 2015.
- . *Rizoma*. España: Pre-Textos, 2013.
- Domínguez Michael, Christopher. *La sabiduría sin promesa. Vidas y letras del siglo XX*. México: Lumen, 2009.
- Doron, Roland y Françoise Parot. *Diccionario Akal de Psicología*. Madrid: Akal, 2008.
- Dumas, Catherine. «Interferências do signo: poesia e cinema na obra da artista portuguesa Ana Hatherly.» Serra, Pedro. *Laboratorio de metáforas. Fotografía y pensamiento poético*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. 14-31.
- Echeverría, Ignacio. *El Universal*. 21 de Noviembre de 2018.  
<https://www.eluniversal.com.mx/cultura/roberto-bolano-el-escriptor-que-cambio-el-paradigma-del-boom>. 15 de mayo de 2019.
- Empson, William. *Siete clases de ambigüedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

- Escartín Gual, Montserrat. «Del autoconocimiento a la autoficción». *Revista Ínsula*. No.760, abril 2010.» *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (2010): 5-12.
- Espinosa, Patricia. «Estudio preliminar.» *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis Editores, 2013. 13-32.
- Félix, Franco. *Sinembargo.mx* . 13 de febrero de 2016.  
<https://www.sinembargo.mx/13-02-2016/1617905>. 15 de mayo de 2019.
- Fresán, Rodrigo. *Página 12*. 28 de julio de 2003.  
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-668-2003-07-28.html>. 2019 de mayo de 10.
- García Gual, Carlos. *Antología de la lírica griega (siglos VII-IV a.C.)*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Genette, Gérard . *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- Gomes, Miguel. *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1999.
- González Álvarez, José Manuel. *En los "bordes fluidos": formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Alemania: Peter Lang, 2009.
- González Echevarría, Roberto. «Nocturno de Chile y el canon.» *Acta Literaria* 41 (2010): 117-128.
- González Jiménez , Víctor. *Bélgica*. España: Solaris, 2014.
- González Ochoa, César. «Pensamiento narrativo y acción.» *Tópicos del Seminario* 37 (Enero-junio 2017): 103-124.
- Hernández Rodríguez, Josué. *Roberto Bolaño. Cine y Mmemoria*. Valencia: Aduana Vieja, 2011.
- Herralde, Jorge. *Opiniones mohicanas*. México: Aldus, 2000.
- . *Para Roberto Bolaño*. Colombia: Villegas Editores, 2007.
- Holas Allimant, Israel. «Infrarrealismo y videncia en la poesía temprana de Roberto Bolaño.» *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas* 39 (2014): 185-194.
- Idel, Moshe. *El Golem: tradiciones mágicas y místicas del judaísmo sobre la creación de un hombre artificial*. Madrid: Siruela, 2008.

- Insa Alba, José Ramón. *Espacio rizoma*. Aragón: Autoeditado, 2016.  
[https://books.google.com.mx/books?id=pu8zDQAAQBAJ&pg=PA269&dq=rizoma&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiO1Myep73iAhUOR6wKHVH\\_BhcQ6AEILTAB#v=onepage&q=rizoma&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=pu8zDQAAQBAJ&pg=PA269&dq=rizoma&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiO1Myep73iAhUOR6wKHVH_BhcQ6AEILTAB#v=onepage&q=rizoma&f=false).
- Lajo Pérez, Rosina. *Léxico de arte*. España: Akal, 1990.
- López de Abiada, José Manuel. «Hacia Bolaño. Una introducción.» *Roberto Bolaño: Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Editorial Verbum, 2012. 6-11.
- Madariaga, Montserrat. *Bolaño infra. 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago: RIL Editores, 2010.
- Marks, Camilo. «Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular.» Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis Editores, 2003. 123-140.
- Marras, Sergio. *El héroe improbable (cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archimboldi)*. Santiago: RIL Editores, 2011.
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo, 1977.
- Mauriac, François. *El oficio del escritor, México, Ediciones Era, 1970*. México: Era, 1970.
- Medina, Rubén. *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.
- Moiño Sánchez, Pablo. «Novela-nieve, poema río: sobre Amberes y Gente que se aleja.» Ed. López de Abiada, José Manuel y Augusta López Bernasocchi. *Roberto Bolaño: Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Editorial Verbum, 2012. 299-316.
- cercana. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Editorial Verbum, 2012. 299-316.
- Moreno, Fernando. «Para una poética del imaginario espacial en la narrativa de Roberto Bolaño.» *Mitologías Hoy* 7 (2013): 153-162.  
<https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v7-moreno2/84>.
- Munguía Zatarain, Martha Elena. «Notas sobre el problema de la hibridación genérica en Hispanoamérica.» Ed., Fortino Corral Rodríguez. *Ruta Crítica*.

- Estudios sobre literatura hispanoamericana*. Hermosillo: Editorial Universidad de Sonora, 2007. 141-152.
- Olivares Baró, Carlos. *Diario La Razón*. 30 de enero de 2018.  
<https://www.razon.com.mx/cultura/obra-bolano-desata-debate-detractores-defensores/>. 15 de mayo de 2019.
- Olivier, Florence. *Poesía + Novela = Poesía : La apuesta de Roberto Bolaño*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2015.
- Paz, Octavio. «Ambigüedad de la novela La casa de la presencia. Poesía e historia, (Obras completas. Tomo 1)». pp. 217-218. *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas. Tomo 1*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 217-226.
- Pinel, Vincent. *El Montaje: el espacio y el tiempo del film*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1983.
- Promis, José. «Poética de Roberto Bolaño.» Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003. 47-64.
- Reyes, Alfonso. «Apolo o de la literatura.» *Obras completas XIV*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962. 82-89.
- Rimbaud, Arthur. *Obra completa*. España: Atalanta, 2016.
- Rodríguez, Franklin. *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*. Madrid: Verbum, 2015.
- Salas Durazo, Enrique. «Roberto Bolaño's Big Bang: Deciphering the Code of an Aspiring Writer in Antwerp.» Ed. López-Calvo, Ignacio. *Roberto Bolaño, a Less Distant Star*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. 189-210.
- San José Vázquez, Eduardo. «Los mil & uno ademanes furoanarcos: Jeta se santo (Antología poética, 1974-1997), de Mario Santiago Papasquiaro.» Ed. Fuentes, Manuel y Paco Tovar. *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*. Tarragona España: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 2012. 447-454.

- Sánchez Prado, Ignacio. *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. West Lafayette, Indiana: Perdue University Press, 2009.
- Scharfetter, Christian. *Introducción a la psicopatología general*. Madrid: Morata, 1998.
- Solotorevsky, Myrna. *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Argentina: Hispamerica Eduvim, 2012.
- . «Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges y Sarduy.» *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1995): 21-26.
- Stearn Elliot, , Thomas. *Lo clásico y el talento individual*. México: UNAM, 2004.
- Sterne, Laurence. *Tristram Shandy*. Madrid: Alfaguara, 2014.
- Sullà, Enric. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Tzara, Tristan. *Siete manifiestos Dada*. México: Tusquets, 2013.
- Valdivia, Benjamín. *Ontología y Vanguardias. Orígenes de la estética de la fragmentación*. México: Calygrama CONACULTA, 2013.
- Valles Calatrava, José. *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- Vasques Santches, Irina. «La axiomática estética: esquizoanálisis y rizoma.» *Praxis Filosófica* (27 (2008)): 245-267.