

Una cosa que intercepta la luz. Figuraciones desplazadas del libro en Roberto Bolaño

A thing intercepting the light. Displaced figures of the book in Roberto Bolaño

Darío Flores

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
dfcorrecciones@gmail.com • orcid.org/0009-0001-4683-5682

Recibido: 21/04/2023. Aceptado: 15/05/2023.

Resumen

Barthes señala que atentar contra la regularidad material de la obra equivale a amenazar la idea misma de literatura. Tomamos este planteo con una salvedad: donde Barthes dice *obra* nosotros decimos *libro*, en la hipótesis de que atentar contra la materialidad del objeto mismo es también una forma de amenazar la idea tradicional de literatura. Hablamos de *figuraciones* como la posibilidad de elaborar teórica y estéticamente versiones alternativas de cualquier objeto que pueda ser pensado. En la escritura de Bolaño estas figuraciones se presentan en términos de *desplazamientos* respecto de los usos habituales del libro, por lo que las presentamos indicando nominalmente la dirección de esos desplazamientos. Tenemos así el libro-obstáculo, el libro-ladrillo, el libro-alimento, el libro-apéndice, el libro-cosa y el no-libro. Al hendir una distancia, al operar un desplazamiento entre el objeto y sus funciones, el gesto de Bolaño sacude los sentidos cristalizados en torno al libro, restituyendo metonímicamente a la literatura su intransitividad constitutiva, su poder de fuga.

Palabras clave: Bolaño, libro, figuración, desplazamiento

Abstract

Barthes points out that subverting the material regularity of the work is tantamount to threatening the very idea of literature. We follow this approach with a caveat: where Barthes says work, we say book, in the hypothesis that infringing upon the materiality of the object itself is also a way of threatening the traditional idea of literature. We speak of figures as the possibility of theoretically and aesthetically elaborating alternative versions of any thinkable object. In Bolaño's writing these figures appear as displacements of books from their common usages, so we present them by nominally

indicating the direction. Thus we have the book-obstacle, the book-brick, the book-food, the book-prosthesis, the book-thing and the non-book. By splitting a distance, by operating a displacement between the object and its functions, Bolaño's gesture unsettles crystallized senses around the book, metonymically restoring to literature its constitutive intransitivity, its power for creating lines of flight.

Keywords: Bolaño, book, figure, displacement

En cierto momento un libro no es más
que una cosa que intercepta la luz.

Eric Schierloh

En un ensayo de 1962 titulado "Literatura y discontinuidad" Barthes se detiene en la recepción de *Mobile*, una obra del escritor francés Michel Butor muy resistida por la crítica de su tiempo debido principalmente a su propuesta de romper con la presunta continuidad que caracterizaría al discurso literario. *Mobile* es una suerte de diario de viaje desvinculado, un *patchwork* de bloques textuales puestos en sucesión alfabética en donde el objeto del relato, los Estados Unidos de América, aparece a los ojos de quien lee como un enorme mural cubista. Pero eso no es todo. La ruptura más drástica e inadmisibles para una crítica tradicional guardianas de cierta idea sagrada de libro (volveremos sobre esto) es la que se da no en la estructura del texto sino a nivel tipográfico, en la superficie de la página: juegos con el espacio, las cursivas, las mayúsculas, los tamaños y tipos de letras, la puntuación... Atentados comúnmente reservados a la poesía, y que cuando aparecen en un libro en prosa despiertan una susceptibilidad ruidosa. De lo que Barthes concluye que la superficie de la página funciona como depositaria de un valor capital, el de la continuidad del discurso literario, y todas las libertades que el escritor se tome respecto de ella "concurren en suma en la destrucción misma del Libro: el Libro-Objeto se confunde materialmente con el Libro-Idea, la técnica de impresión con la institución literaria, de modo que atentar a la regularidad material de la obra equivale a amenazar la idea misma de literatura" (Barthes, 2017: 243).

Esta última propuesta (atentar contra la regularidad material de la obra equivale a amenazar la idea misma de literatura) es la que nos interesa desarrollar, con una salvedad: donde Barthes dice *obra* nosotros decimos *libro*, en la hipótesis de que atender contra la materialidad del objeto mismo es también una forma de amenazar la idea tradicional de literatura. Entendemos *figurar* como la posibilidad de elaborar teórica y estéticamente versiones alternativas de cualquier objeto que pueda ser pensado, entre ellos el libro. Proponemos entonces un recorrido por algunos trayectos de la escritura de Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953 - Barcelona, 2003) atendiendo a los procedimientos discursivos por los que esta empresa de figuración comporta un desplazamiento respecto de las ideas culturalmente consensuadas de libro, y por lo tanto de literatura.

Decíamos que la crítica conservadora –crítica *cosmética*, al decir de Barthes, en tanto recubre su objeto sin jamás descomponerlo– actúa como guardiana del carácter sagrado del libro. ¿Pero de qué tipo de sacralidad hablamos? Blanchot plantea que no es porque la Biblia sea un libro sagrado que los demás libros estén marcados con el signo teológico, sino que se trata de una especie de atributo propio del libro por el cual éste ofrece las condiciones materiales de posibilidad al dios: “El libro es de esencia teológica. Por eso, la primera manifestación (la única también que no deja de desplegarse) de lo teológico sólo podía hacerse en la forma de libro. En cierto modo Dios sólo sigue siendo Dios (sólo llega a ser divino) hablando por el libro” (Blanchot, 2008: 549). Borges (1979), por su parte, hablará de la divinidad que condesciende a la literatura y dicta un libro. Nostalgia de lo sagrado que pervive en ciertos objetos culturales, “sustitutos fallidos de Dios”, al decir de Terry Eagleton (2017: 156); resabios de un tiempo en que “la literatura reclama el lugar vacío que dejan los dioses en el mundo secularizado” (Ramos, 2009: 363). En cualquier caso, lo que creemos que las figuraciones alternativas del objeto libro contravienen es la *liturgia* que trae aparejada esta idea de sacralidad: usos, tratamientos, espacios, momentos y situaciones que al libro le son habituales y propicios; en definitiva, todo un ritual (Barthes dirá *una misa*) en cuya previsibilidad se sostiene la idea tradicional de literatura.

El gesto de Bolaño, a diferencia del de Butor, que defrauda la idea tradicional de libro enrareciendo la superficie textual, atenta contra el *volumen*. Retomamos la etimología recuperada por Barthes:

Volumen: derivado de *volvere*, “girar”, designa “un enrollamiento, un rollo, un repliegue”. El *volumen* (III milenio a.C.) designa el ensamblado de hojas de papiros pegadas y enrolladas sobre varillas de madera y de marfil. Por extensión, el “volumen” designa la reunión de pliegos abrochados o encuadernados que componen un libro (2015: 522).

Por lo tanto, al hablar de volumen no solo hacemos referencia al aspecto físico del libro sino también a su funcionamiento, a su *técnica*, a las formas habituales en que se espera que sea usado.

En *El espíritu de la ciencia ficción*, novela que Bolaño comienza a escribir por 1980 pero que no ve la luz sino hasta el año 2016, cuando Alfaguara decide su edición póstuma, aparece por primera vez el libro desplazado. La novela narra la historia de un par de muchachos que acaban de llegar a México DF y comparten un piso de azotea en la más absoluta pobreza. La literatura forma parte de sus vidas al punto de que la convivencia con los libros (cada vez en mayor número, y casi todos robados) comienza a ser un problema. Pilas de novelas de ciencia ficción se alzan de forma caótica por todo el piso, impidiendo la circulación: “Olaf Stapledon o casi toda la obra de Philip K. Dick jugando a ser una piedra podían zancadillearte en cualquier momento” (Bolaño, 2016: 151).

Esta primera figuración de libro-obstáculo plantea, en razón de la prosopopeya que el narrador compone, una suerte de animismo que aparta al libro de la idea manida de un artefacto pasivo que solo comienza a funcionar con su lectura (“¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas”, dice Borges, 1979: 24). Los volúmenes son para los personajes un escollo real, algo que ha interferido en la armonía de sus días, un problema que deben solucionar. La literatura se presenta entonces como una *experiencia* que no se reduce a las operaciones intelectuales de lectura y escritura, sino que tiene el poder de afectar, incluso materialmente, la vida de los personajes.

A propósito de esto, Jorge Larrosa habla del sujeto de la experiencia como “un territorio de paso, de pasaje, algo así como una superficie de sensibilidad en la que lo que pasa afecta de algún modo, produce algunos afectos, inscribe algunas marcas, deja algunas huellas, algunos efectos” (2003: 174). Este aspecto alcanza grados hiperbólicos en la novela. La literatura comienza a avanzar sobre los cuerpos de los personajes de forma desopilante: “No resultaba extraño despertar a mitad de una pesadilla con un libro de Brian Aldiss o de los hermanos Strugatski enredado entre los pies y era inútil, por supuesto, hacer deducciones sobre cómo había llegado el libro en cuestión a ese lugar” (Bolaño, 2016: 151). Es justamente en el intento de conjurar este avance de los volúmenes que los personajes inventan una figuración alternativa: el libro-lego, o libro-ladrillo, o libro-mecano. Suspendidas de momento sus funciones textuales, el volumen, ahora domesticado, comienza a ser pensado como bloque de materia compacta apto para la construcción de mobiliario: primero un banco, luego una mesa.

Convocamos aquí al pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), figura clave para Bolaño, no solo por inspirar el *nom de plume* de Hans Reiter, protagonista de la novela *2666*, sino porque la lección que emana de su técnica compositiva resuena con distintos bemoles a lo largo de toda su obra: “Todo dentro de todo, escribe Ansky, como si Arcimboldo hubiera aprendido una sola lección, pero ésta hubiera sido de la mayor importancia” (Bolaño, 2009: 918). En los muebles hechos de libros de *El espíritu de la ciencia ficción* observamos que esta especie de sinécdoque universal que quería Arcimboldo alcanza otro grado de complejidad. En las pinturas del italiano hay una suerte de continuidad semántica entre los objetos (las partes) y el todo que conforman: la figura antropomorfa *Verano*, por ejemplo, está compuesta por vegetales y frutos propios de esa estación. En cambio, en la mesa que construye el personaje de Bolaño hay una discrepancia semántica, una fricción constitutiva entre los libros y el mueble que forman. Arrancado de su propia cadena de significaciones, el volumen ingresa a la fuerza en un orden completamente ajeno: el de la vida corporal, doméstica, es decir un orden *orgánico* de existencia.

En este sentido es que Rodríguez Freire lee la presencia del pintor italiano en la escritura de Bolaño: “la inclusión de tales pinturas de Arcimboldo se debe al intento por dar cuenta de un mundo en descomposición” (2016: 177) en el que la literatura, agregamos, participa del mismo orden de caducidad que el resto de lo existente. Rodríguez Freire se apoya a su vez en la lectura que hace Barthes de las obras del pintor italiano:

Las cabezas de Arcimboldo son monstruosas porque todas ellas, sea cual sea la gracia del tema alegórico (el Verano, la Primavera, la Flora, el Agua), remiten a una desazón esencial: el *pulular*. La mezcolanza de cosas (vegetales, animales, niños), hacinadas en desorden (antes de poder alcanzar la inteligibilidad de la figura final), evoca una vida de larva, una maraña de seres vegetativos, gusanos, fetos, vísceras, que están cerca del umbral de la vida, aún por nacer y, sin embargo, ya putrefactos (Barthes, 1986: 150).

En la novela de Bolaño la degradación avanza en sentido inverso: va del todo a las partes. Exponiendo los volúmenes a las manchas de salsa y de café, a las quemaduras por las brasas de cigarrillos, a los cortes por el accionar de los cubiertos, con su mesa hecha de libros los personajes de Bolaño hacen ingresar a la literatura —contra toda trascendencia o resabio de sacralidad— en el reino de la caducidad, en plena indistinción con el resto de lo que existe, como se ratificará luego en aquel poema de *La Universidad Desconocida* que dice:

Dentro de mil años no quedará nada
de cuanto se ha escrito en este siglo.
Leerán frases sueltas, huellas
de mujeres perdidas,
fragmentos de niños inmóviles,
tus ojos lentos y verdes
simplemente no existirán.
Será como la Antología Griega,
aún más distante,
como una playa en invierno
para otro asombro y otra indiferencia (Bolaño, 2007: 22).

Algo más sobre el libro-ladrillo. En cierta ocasión llega de visita un personaje que se escandaliza ante la mesa hecha de libros, “una bofetada a la literatura en general”, y opone al engendro arcimboldiano la típica biblioteca burguesa: “Los libros deben estar en los librerías, ordenados con gracia, listos para ser leídos o consultados” (Bolaño, 2016: 193). La réplica del protagonista, en lugar de oponer a la objeción de la visita algún tipo de atenuante que reconcilie el libro con sus usos habituales, va un paso más allá en esta concepción orgánica de la literatura. Tras comer *sobre* los libros, Jan Schrella pasa a hablar de *comerse los libros*: “Jan arguyó que masticando hojas de libro habían aliviado el hambre muchos ciudadanos de urbes sitiadas: en Sebastopol un joven aprendiz de escritor se tragó, en 1942, buena parte de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, en la edición original francesa” (Bolaño, 2016: 194). Aquí ha operado entonces un nuevo grado de descomposición del volumen. El libro-ladrillo se veía despojado de su textualidad, pero el libro-alimento carece incluso de forma, de solidez, de espesor específicos: importa solo en tanto celulosa capaz de engañar el hambre, y en nada difiere de los bollos de papel higiénico que traga Auxilio Lacouture para sobrevivir encerrada en los baños de la UNAM durante la invasión militar de 1968 (*Amuleto*).

Hay para Barthes dos grandes grupos de metáforas relativas al libro. Por un lado las de la fluidez, las que evocan la naturaleza; por otro, las que expresan rigidez y aluden a lo mecánico:

Las metáforas benéficas del Libro son la tela que se teje, el agua que fluye, la harina que se muele, la cortina que desvela, etc.; las metáforas antipáticas son todas las de un objeto que se fabrica, es decir, que se elabora a partir de materiales discontinuos: de una parte, la “sucesión” de las sustancias vivas, orgánicas, la deliciosa imprevisión de los encadenamientos espontáneos; de otra, lo ingrato, lo estéril de las construcciones mecánicas, de las máquinas chirriantes y frías (este es el tema de lo *laborioso*) (2017: 244).

Retomando la lectura de *Mobile*, la discontinuidad del discurso que observa Barthes en la obra de Butor sería una crítica de aquella naturalización de las bondades de la fluidez, una suerte de reivindicación de lo maquinico como forma de resistencia ante el imaginario de la

“continuidad natural”. Por su parte, Bolaño desarticula esta naturalización de una forma más sutil. Opera un desplazamiento fundamental de lo discursivo a lo material, resultando en un *cambio de acento*, en términos bajtinianos, en la valoración de la “fluidez natural”: lo que es grato al texto no lo es al volumen, inscripto por esa misma afinidad orgánica en el orden de la caducidad y la degradación.

La relación fisiológica con el libro alcanza un grado mayor de sofisticación en novelas posteriores a *El espíritu de la ciencia ficción*, como *Estrella distante*, donde se esboza una curiosa técnica de lectura corporal practicada por un grupo de obreros parisinos aficionados a la literatura, los Escritores Bárbaros. Presentada en términos de aprendizaje o “instrucción en el arte de la escritura”, la técnica propone el encierro prolongado con los libros, con el objetivo de *fundirse* con las obras maestras:

Esto se conseguía de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiendo, en fin, los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización (Bolaño, 2006: 139).

La singularización por el nombre propio, en relación con la nómina de autores clásicos –o más propiamente *canónicos*– desplegada en la cita anterior, podría llevar al equívoco de reducir la empresa bárbara a mera iconoclasia, cuando en realidad lo que está operando de fondo es un desplazamiento en los modos de consumo de esa literatura que podríamos llamar oficial. No se renuncia a Balzac sino a los modos culturalmente prescritos de *acercarnos* a Balzac. Este matiz proxémico es fundamental: al abandonar la idea de lectura como operación meramente intelectual se recupera la hipótesis nómada del cuerpo como principal instrumento de conocimiento (Bourriaud, 2009: 126), de ahí que en su enunciación este propósito se presente en términos de abolición de las distancias establecidas por la cultura oficial: “una cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica” (Bolaño,

2006: 140). Esto nos introduce en nuestra próxima figuración desplazada del libro: el libro-apéndice.

Eric Schierloh (2019) habla del libro “como espacio (de lo) vivido”, hipótesis que suscribe no al común tránsito de la vida al libro que se escribe (autobiografía) sino de lo vivido al libro *que se lee*. Subrayados, notas marginales, dedicatorias, dibujos: el lector deja marcas, para otros o para sí, de su experiencia, promesa dialógica a actualizarse en lecturas sucesivas. En palabras del propio autor:

[...] inscribir sin aspirar a trascender sino algo vanamente, apenas para unos pocos (y desconocidos), en todo caso, y sin grandilocuencia ni clamor, más bien en la forma de un susurro que tiene la rotunda posibilidad de nunca ser oído y que de seguro nos llega, cuando lo hace, asordinado por la incesante tormenta del enjambre del mundo (Schierloh, 2019: párr. 14).

Las marcas que refiere Bolaño son de un orden distinto, pero conforman también a su manera una suerte de palimpsesto vital. Ajenas al lenguaje (y hay elementos para sucumbir a la tentación de calificarlas como *previas* a él), las huellas que deja el lector en sus libros hacen de éstos espacios no exactamente de lo vivido sino más bien de lo *viviente*, propósito al que la metáfora botánica se aviene a la perfección: en *Los detectives salvajes* los libros que Ulises Lima roba en las librerías de París “pronto adquirirían su olor y luego se pudrían, florecían, se teñían de unos colores alucinantes” (Bolaño, 2010: 235); y uno de Raymond Queneau que pasea por México DF “estaba fotocopiado y los cortes horizontales que exhibía la fotocopia más el desgaste propio de un libro manoseado en exceso, lo convertían en una especie de asombrada flor de papel, con los pétalos erizados hacia los cuatro puntos cardinales” (Bolaño, 2010: 29).

Esta concepción material u orgánica de la literatura que venimos rastreando propicia una suerte de continuidad entre cuerpo y libro por la que este deviene *apéndice* de aquel. Numerosas imágenes de personajes portando libros: “[Ulises]Leía mucho, siempre iba con varios libros bajo el brazo, todos en francés” (Bolaño, 2010: 228); “Era más bajo que yo, llevaba una chaqueta de cuero bastante raída, cuatro o cinco libros bajo el brazo” (239); “libros que Cesárea sacaba de la biblioteca y que solía cargar a todas

partes" (594); "En su nuevo petate de soldado [Reiter] sólo llevaba unas cuantas prendas de vestir y el libro *Algunos animales y plantas del litoral europeo*" (Bolaño, 2009: 835). Se trata, en todos los casos, de libros paseados, transportados, integrados a un curso vital casi como extensiones del propio cuerpo: García Madero, al cierre de la primera parte de *Los detectives salvajes*, peleando a una sola mano mientras con la otra carga sus libros (Bolaño, 2010: 136), Ulises Lima en un toilette prestado en París leyendo un libro de poesía bajo la ducha (Bolaño, 2010: 237), Auxilio Lacouture orinando en los baños de la UNAM con la poesía completa de Pedro Garfias entre las manos (Bolaño, 2010: 197).

Se advierte en este punto un fuerte trabajo de desterritorialización del libro en relación con la biblioteca. De ahí que las representaciones de este espacio típicamente burgués de la literatura estén connotadas tanáticamente: un libro quieto es un libro muerto. La biblioteca del crítico Farewell en *Nocturno de Chile* es a su vez un pabellón de caza donde los volúmenes coexisten con los cráneos de animales disecados¹ (Bolaño, 2017b: 17); y la de Pedro Garfias en *Amuleto* aparece completamente cubierta de polvo, elemento que la protagonista asocia directamente con la muerte pues en una especie de ensoñación apocalíptica –presagio de lo que vendrá cuando las fuerzas militares invadan el campus de la UNAM– ha visto avanzar sobre la ciudad de México una inmensa nube de polvo, hasta cubrirlo todo (Bolaño, 2017a: 13).

Graciela Speranza, en un artículo sobre las relaciones de Bolaño con el Surrealismo, destaca que el movimiento liderado por Breton "intentó bloquear toda posible vuelta al amparo hogareño", e incluso algunas de sus acciones se asumen directamente como un llamado a volver al desarraigo

1 Como señala Myrna Solotorevsky (2015: 57), Farewell es en la novela el seudónimo de González Lamarca y ambos, nombre y seudónimo, remiten a uno de los críticos más importantes de Chile de todos los tiempos, Hernán Díaz Arrieta, cuyo *nom de plume* Alone (en inglés, "solo") resuena paródicamente en el Farewell ("despedida") de Bolaño, quien a su vez retoma con este seudónimo el título del famoso poema de Neruda, dando cuenta de los vínculos del premio Nobel y miembro del partido Comunista con una de las voces más influyentes de la derecha chilena. Por lo que las connotaciones tanáticas de la biblioteca de Farewell no se agotan en una concepción del objeto libro sino que se extienden a las relaciones entre la literatura y el mal, y que aquí remiten claramente al golpe de estado de 1973.

que vivió Europa con los exilios forzados tras las dos grandes guerras (Speranza, 2012: 148). En este sentido es que recoge el guiño intertextual entre los versos de Breton de 1922 “lachez tout”, “partez sur les routes” y el “Déjenlo todo, nuevamente” con que Bolaño abre en 1976 su Primer Manifiesto del Movimiento Infrarrealista, rematado inequívocamente “Láncense a los caminos” (Bolaño en Madariaga, 2010: 143-151). Allí encuentra la autora la matriz o “consigna inaugural de un arte de la errancia que hace del viaje y la movilidad sus principios compositivos” (Speranza, 2012: 144), en evidente deuda con las experiencias tempranas de deambulación urbana (*promenades*) tanto dadaístas como surrealistas, y con las posteriores *derivas* de la Internacional Letrista y del Situacionismo de Guy Debord. Uno de los principales propósitos de estas excursiones vanguardistas fue la resistencia al imperativo laboral que prescribe el confinamiento domiciliario en pos de un estilo de vida dedicado a la producción (Maffesoli, 2005: 33). El vagabundeo urbano, “especie de pereza lúdico-contemplativa que está en la base de la *flânerie* antiartística que cruza todo el siglo XX” (Careri, 2002: 33) y que comporta para el artista un cierto rechazo del trabajo y por tanto de la *obra*, sustrae al sujeto de la lógica capitalista, y es en este punto que los libros móviles o libros-apéndices que los personajes de Bolaño llevan consigo adquieren un cariz especial: se trata, en su mayoría, de libros robados. Hans Reiter “a los seis años había robado un libro por primera vez” (Bolaño, 2009: 799), los libros con que Schrella construye su mesa “eran casi todos robados” (Bolaño, 2016: 151), y entre algunos realvisceralistas robar un libro parece algo más apropiado incluso que leerlo (Bolaño, 2010: 56).

El gesto, que puede leerse en términos de cierta “romantización” del poeta adolescente rastreable isotópicamente en toda la escritura de Bolaño, comporta además un desplazamiento fundamental: se sustrae el libro de su lugar material y simbólico de mercancía para inscribirlo en un orden de experiencia completamente distinto, el orden del delito. Del intercambio consensuado del mercado a la exposición del propio cuerpo en una experiencia de riesgo que condice cabalmente con los términos en que Bolaño concibe la literatura: “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” (Bolaño en Braithwaite, 2013: 100). Cualquiera sea la naturaleza de ese riesgo, detenta siempre una fuerte conexión, incluso etimológica, con la experiencia del viaje y del desplazamiento en general², presente ya en el Manifiesto de 1976: “El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose” (Bolaño en Madariaga, 2010: 150). Es precisamente en estas empresas que orientan la aventura en torno a una búsqueda (Villoro en Braithwaite, 2013: 18) donde el libro vuelve a ser una figura clave en tanto su *ausencia* es el principal motivo de desplazamiento. Llamaremos entonces libro ausente o no-libro a esta figuración.

Héctor Vizcarra acuña la expresión *enigma de texto ausente* para referir aquellas “historias en las cuales no se investiga un crimen ni se busca a un criminal, como sucede en un relato policial convencional, sino que, conservando el mismo esquema de detección, lo que se investiga es un texto literario desaparecido y/o a su autor” (2015: 359). En *Los detectives salvajes* esa ausencia continúa hacia la materialidad del volumen. Cuando Arturo Belano y Ulises Lima dan finalmente con el rastro de Cesárea Tinajero en los desiertos de Sonora lo que encuentran no son libros sino *cuadernos*, con lo que, subsanada la ausencia de texto, persiste la de libro. Hay en la decisión de Cesárea, refrendada sucesivamente en los más de veinte cuadernos que deja escritos, una firme resistencia a la publicación, es decir a la conversión institucional del texto en libro. Pretensión que en la valoración textual de la novela por momentos alcanza el grotesco, como en las maniobras de autopublicación de un poeta-abogado que no sabe muy bien qué hacer con su tiempo y su dinero (Bolaño, 2010: 428), y otras

2 Precisamos *in extenso* la relación etimológica de la que hablamos: “La raíz indoeuropea de la palabra ‘experiencia’ es *per*, que ha sido interpretada como ‘intentar’, ‘poner a prueba’, ‘arriesgar’, unas connotaciones que persisten en la palabra ‘peligro’. Las connotaciones demostrativas más antiguas de *per* aparecen en los términos latinos que aluden a la experiencia: *experior*, *experimentum*. Esta concepción de la experiencia en tanto que cimiento, en tanto que paso a través de una forma de acción que mide las verdaderas dimensiones y la verdadera naturaleza de la persona o del objeto que lo emprende, describe también la concepción más antigua de los efectos del viaje sobre el viajero” (Leed en Careri, 2010: 40).

veces se acoge con una especie de indulgencia irónica, como sucede con el poeta adolescente García Madero, que contabiliza versos en vistas de una publicación consagratoria:

¿Cuántos poemas he escrito?

Desde que esto empezó: cincuentaicinco poemas.

Total de páginas: 76.

Total de versos: 2.453.

Ya podría hacer un libro. Mi obra completa (Bolaño, 2010: 120).

Pero también en la resistencia al libro, o de plano en el *rechazo* de libro, es dado ver un pronunciamiento por una materialidad alternativa que oponga al libro mallarmeano, “arquitectural y premeditado”, otro modo de recoger la palabra, quizás del orden de lo provisorio, en que la escritura no se dé jamás por concluida. Figuraciones desplazadas del libro que presentan algún estado embrionario, una incompletud respecto del volumen acabado, algo en transición, una suerte de *adolescencia* del libro. Barthes, en *La preparación de la novela*, hace una distinción entre el libro y lo que Mallarmé llamó el *álbum*, entendidos ambos como diferentes opciones filosóficas a la hora de pensar la escritura. Optar por el libro “es concebir y querer un universo Uno, estructurado, jerarquizado” (Barthes, 2015: 239). Elegir el álbum es inclinarse por lo fragmentario, lo múltiple, lo disperso, es atender al llamado de Nietzsche: “Hay que desmenuzar el universo, perder el respeto por el todo” (Nietzsche en Barthes, 2015: 240).

En más de un sentido la revista literaria, recurrente en las ficciones de Bolaño, se acoge a la lógica del álbum. Frente a la unidad del sentido que supone el libro, atribuido a una figura tutelar única, la polifonía, la dispersión ideológica de la revista, espacio de producción colectiva que resiste (y resiente) el mito de Autor. Dispuestas en mosaico, por contigüidad, las voces que concurren en la revista no se pliegan a ningún tipo de jerarquía. En novelas como *Los detectives salvajes* o *El espíritu de la ciencia ficción*, donde la literatura es aún una forma de rebeldía adolescente, este aspecto de la revista es clave en la importancia otorgada a la idea de grupo, de cámara o pandilla, modos colectivos de enunciación que operan por fuera de la regulación ideológica del mercado editorial. No es gratuito, en este sentido, que se haga hincapié en las condiciones

materiales de producción, puntualmente en las formas de financiamiento de las revistas: en *Los detectives salvajes* el dinero surge de la venta de marihuana (Bolaño, 2010: 32), el diseño está a cargo de un arquitecto amigo, padre de una de las poetisas del grupo (42), y los poetas son reclutados por Belano y Lima en cafés y talleres literarios de la ciudad de México (16).

Hay algo de artesanal, de “hechizo” en la revista que la vuelve la superficie de acogida perfecta para una suerte de *paraliteratura* igualmente chungu, imperfecta, amorfa, que de ninguna manera resistiría las formas de arbitraje oficial de que es objeto el libro. “Más de una cuarta parte de estas revistas son en realidad hojas fotocopiadas y luego engrampadas, con un tiraje no mayor de veinte ejemplares, en algunos casos menos”, leemos en *El espíritu de la ciencia ficción* (Bolaño, 2016: 156), y es en estos cuadernillos improvisados, mal diseñados, peor impresos, algunos de ellos incluso de distribución gratuita en tiendas y supermercados, donde encuentra cabida la escoria de la literatura, la ganga plebeya a la que el libro le ha sido negado: “garabatos, sombras, diarios de vida, frases tan misteriosas como una guía de teléfonos; para un profesor universitario, estelas lejanísimas, apenas el rumor de un fracaso desconocido” (Bolaño, 2016: 156).

Queremos referir, por último, la figuración de libro que estimamos más extrema, en tanto se propone como un vaciamiento absoluto, más radical incluso que la reducción a materia del libro-ladrillo, pues aquí no hay uso alguno del volumen, sino su total abandono. Vamos a llamarlo libro-cosa, en la esperanza de que la inespecificidad del hiperónimo acabe por anular el objeto.

Se trata del cover que en 2666 hace el filósofo Amalfitano del *Ready-made malheureux* de Duchamp, una serie de instrucciones para colgar un libro de geometría de la ventana de manera que el viento pueda “hojear el libro, escoger los problemas, pasar las páginas y arrancarlas” (Bolaño, 2009: 246). Amalfitano se encuentra con un libro del poeta gallego Rafael Dieste del que no recuerda absolutamente nada, ni siquiera las circunstancias en que se hizo con él. Recorre algunas páginas: todo le es

ajeno. Sabe que Dieste es poeta pero el libro es de geometría, lleva por título *Testamento geométrico* y reúne notas de la época en que Dieste trabajaba como profesor. Finalmente Amalfitano va a una especie de lavadero en su jardín devastado, saca tres broches y cuelga el libro de la sogá para secar la ropa. Eso es todo, de lo demás se encarga la naturaleza.

El texto da cuenta, efectivamente, del avance de los elementos sobre el volumen: “la brisa, que llegaba a rachas, mecía el libro de un lado a otro, como si lo acunara a disgusto, o como si pretendiera desprenderlo de las pinzas que lo sujetaban al cordel” (Bolaño, 2009: 250), “Y después miraba el libro de Dieste, el *Testamento geométrico*, que colgaba impávido del cordel, sujeto por dos pinzas, y le daban ganas de descolgarlo y limpiar el polvo ocre que se le había ido adhiriendo aquí y allá, pero no se atrevía” (Bolaño, 2009: 252). Pero esta degradación material sólo es el correlato de un desplazamiento previo, simbólico, que el gesto de Amalfitano ha operado. No se ha sacado un libro de la biblioteca para colgarlo en el patio; la intemperie a la que se expone el volumen es, primero, institucional. Desamparado de los aparatos de legitimación que le conferían cierto status en el mundo de los objetos –y cierto trato acorde a esa primacía– el libro es una cosa más entre las cosas, desinvertida, sin atributos, como diría Musil.

Los objetos condensan cultura. En ellos sedimentan creencias, hábitos, valoraciones de mundo. Un objeto sirve para algo, es decir cumple una *función*, pero a la vez *hace sentido*; siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto, dirá Barthes (1985). Una lapicera sirve para escribir pero según sean su estilo, su color, su trazo, también nos dice algo de la época, de la persona que la usa, de la tarea en que se la emplea. Al hendir una distancia, al operar un desplazamiento entre el objeto y sus funciones, el gesto de Bolaño sacude los sentidos cristalizados en torno al libro, restituyendo metonímicamente a la literatura su intransitividad constitutiva, su poder de fuga. Con la brutalidad con que se exhibe en alto un cadáver enemigo, el *ready-made* de Amalfitano está ahí para recordarnos que, por fuera de todo marco institucional, un libro, a fin de cuentas, *no es más que una cosa que intercepta la luz*.

Referencias

- Barthes, Roland (1985) [1964]. "Semántica del objeto". En *La aventura semiológica*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós. 245-255.
- Barthes, Roland (1986). "Arcimboldo o El retórico y el mago". En *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós. 133-151.
- Barthes, Roland (2015). *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2017). "Literatura y discontinuidad". En *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral. 241-257.
- Blanchot, Maurice (2008). "La ausencia de libro". En *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros. 543-557.
- Bolaño, Roberto (2006). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2007). *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2009). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2010). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2016). *El espíritu de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Bolaño, Roberto (2017a). *Amuleto*. Barcelona: Debolsillo.
- Bolaño, Roberto (2017b). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Debolsillo.
- Borges, Jorge (1979). *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé, Editorial de Belgrano.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Braithwaite, Andrés (2013). *Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Careri, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Eagleton, Terry (2017). *Cultura*. Buenos Aires: Taurus.
- Larrosa, Jorge (2003). "Experiencia y pasión". En *Entre lenguas*. Barcelona: Laertes. 165-178.
- Madariaga, Montserrat (2010). *Bolaño infra. 1975-1977: Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago de Chile: RIL.
- Maffesoli, Michele (2005). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, Julio (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El perro y la rana.
- Rodríguez Freire, Raúl (2016). "Arcimboldo, la Historia Natural en 2666". *Revista chilena de literatura*, n. 92. 177-200. Disponible en:
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41248>

Schierloh, Eric (2019). "El libro como espacio (de lo) vivido". *Eternacadencia.com.ar*, 14 jun. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/el-libro-como-espacio-de-lo-vivido.html>

Solotorevsky, Myrna (2015). *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Villa María: EDUVIM.

Speranza, Graciela (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Buenos Aires: Anagrama.

Vizcarra, Héctor (2015). "Lectura policial: el recorrido hacia el texto ausente". *Babedec*, vol. 4, n. 8. 358-383. Disponible en: <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/15442>