

PLIEGUES, REPLIEGUES Y DESPLIEGUES TEXTUALES TÉCNICAS POSMODERNAS EN LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO

José RIVERA-SOTO*

- **RESUMEN:** En el presente artículo, se intentará demostrar el uso de técnicas literarias posmodernas en *La literatura nazi en América* publicada en 1996 por el escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003). Para organizar el examen de la novela, trabajaremos a partir de cinco categorías de elaboración propia, pero basadas en los conceptos entregados por los críticos Alfonso de Toro, Pavao Pavlicic, Ihab Hassan, María del Pilar Lozano y Donald Shaw. Las categorías son: “Intertextualidad posmoderna”; “Perspectivismo”; “Equivalencia metatextual”; “Apropiacionismo”; e “Innovacionismo autorreferencial”. Todas ellas, son utilizadas por el autor de la novela para conseguir un mismo objetivo: poner en el centro del ejercicio escritural al texto mismo, con sus pliegues, repliegues y despliegues, dando cuenta del derrumbe de los metarrelatos y la emergencia de la realidad como una multiplicidad de discursos e interpretaciones en pugna. Así, Bolaño utiliza la literatura fascista en la América del siglo XX (con autores, obras y un intenso paisaje cultural inventado, ficticio), para espejear las tradiciones y vanguardias, los compromisos y militancias, las obras totales de nuestra narrativa y poesía, con el devenir político y social del continente, abarrotado de ideologías, mesianismos y relatos teleológico de innegable raigambre moderna.
- **PALABRAS CLAVE:** Roberto Bolaño. Intertextualidad posmoderna. Perspectivismo. Equivalencia metatextual. Apropiacionismo. Innovacionismo autorreferencial.

La posmodernidad

Las definiciones canónicas de posmodernidad como un nuevo estadio epocal se suceden en el último tercio del siglo pasado, evacuadas por intelectuales de latitudes, disciplinas y tradiciones disímiles. Si bien el debate nace de ideas que comparten y disputan la filosofía, el arte y la arquitectura, será la sociología la que instalará la noción a nivel global. La investigadora española María del Pilar Lozano lo expresa de la siguiente manera:

* Universidad Viña del Mar. Escuela de Ciencias Jurídicas y Sociales. Valparaíso - Chile. jrivera@uvm.cl.

Artigo recebido em 25/10/2018 e aprovado em 25/04/2019.

La discusión adquirió tintes filosóficos de manos de pensadores como Derrida o Rorty, pero la afirmación oficial de la posmodernidad ocurriría en el ámbito de las ciencias sociales, desde las cuales los franceses Baudrillard y Lyotard proclamarían que la sociedad había alcanzado finalmente la “condición posmoderna” (LOZANO, 2007, p. 43, énfasis en el original).

Para estas páginas, no obstante, tomaremos la definición provista por el catedrático alemán, de origen chileno, Alfonso de Toro, comentarista de estos y otros pensadores del hemisferio norte, de los cuales se ha valido para insumar sus propias reflexiones sobre arte, teatro y literatura. De Toro entiende la posmodernidad como un fenómeno histórico-cultural, que aparece

[...] no sólo como una consecuencia de la modernidad, como una “habitualización”, una continuación o un momento culminante de ésta, sino como una actividad de ‘recodificación iluminada, integrativa y radicalmente pluralista’, que retoma y reconsidera un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental -pero no solamente de ésta- con la finalidad de repensar y reinventar la tradición cultural y de esta forma finalmente abrir un nuevo paradigma, donde se termina con los metadiscursos totalizantes y excluyentes y se boga por la “parfalogía”, por el disenso y la cultura del debate (DE TORO, 2008, p. 48, énfasis en el original).

Para Alfonso de Toro (2008, p. 48), la posmodernidad viabiliza “una nueva organización del pensamiento y del conocimiento” que puede llegar a ser “realmente ‘abierta’ debido a la relativización de paradigmas totalizantes, la descentración del gran discurso, de la gran historia y de la gran verdad”.

En esta investigación revisaremos la novela *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño (1996), a la luz de las ideas propuestas por los pensadores de la posmodernidad, una tarea que se facilitará por la evidencia de “[...] investigaciones en que la narrativa de Roberto Bolaño ha sido caracterizada como posmoderna” (RIVERA-SOTO, 2017, p. 100).

La literatura nazi en América: parodias del enciclopedismo moderno

La novela *La literatura nazi en América*, escrita por el narrador y poeta chileno Roberto Bolaño (1953-2003), fue publicada por la editorial Seix Barral en 1996. En sus páginas propone una lectura paródica del canon literario, del lenguaje de los críticos y sus categorías enciclopédicas, a través de un texto redactado “*alla manera* de los viejos manuales y diccionarios de autores literarios” (RODRÍGUEZ, 2009, p. 24), donde la seriedad de la prosa, la profusión de datos y la jerga de especialista, contrastan irónicamente con las disparatadas e inverosímiles historias que narra. Se conforma de catorce capítulos. Los trece primeros son comentarios bio-bibliográficos de una treintena de autores fascistas, entre los que se encuentran narradores, poetas, ensayistas, dramaturgos y cronistas nacidos o residentes en alguna parte del territorio americano; el capítulo

catorce, en tanto, se denomina *Epílogo para monstruos* y se organiza a la manera de un índice onomástico de las y los escritores nazis, además de un glosario de sus producciones culturales y plataformas de distribución de las mismas.

Tal como establece Elisa Cabrera para la novela *2666* (ficción póstuma y maximalista de Bolaño, aparecida en 2004 por el sello Anagrama), podemos decir para la narración en comentario que impresiona cómo “[...] el uso del fragmento y la multiplicación de estructuras narrativas nos aleja de los personajes y dota a la obra de una idea geográfica del texto, más que narrativa” (CABRERA GARCÍA, 2016, p. 37). Se trataría, en este caso, de una geografía que remite a la América del siglo XX, atravesada por discursos totalizadores, doctrinas políticas teleológicas y deterministas, proyectos revolucionarios mesiánicos; y también a una geografía y un mapeo de la lengua americana, donde la literatura y sus tradiciones y vanguardias, sus compromisos políticos, sus novelas y poemarios totales, se espejean con el devenir moderno de la historia continental. En palabras de Alfonso de Toro, podemos señalar que novelas como *La literatura nazi...* ejecutan una operación fundamental e inherente a la teoría posmoderna, dado que

[...] cuestionan o deconstruyen tanto el término “historia” como también una ciencia histórica positivista y ciertos discursos sobre la realidad, relativizando un término legitimista de la “verdad” y problematizando una ciencia y mirada “logocéntrica” de la historia y de la construcción histórica considerando el proceso de escritura como algo constitutivo al discurso histórico que depende de la subjetividad del historiador y de la selección y ordenación del material empleado (DE TORO, 2008, p.48, énfasis en el original).

Bolaño ingresa a la literatura de América abjurando de la vigencia del relato total, homogéneo y universalista, tomando como punto de partida una subjetiva selección del canon continental de las letras fascista, como si de un historiador de las artes americanas se tratara. Así, con su colección de escritores nazis, pone de relieve el fragmento y la multiplicidad, la parodia y la intertextualidad, las imbricaciones de la alta y baja cultura, todos aspectos constitutivos del pensamiento posmoderno.

Técnicas literarias posmodernas: pliegues, repliegues y despliegues textuales

Iniciemos el breve recorrido de las técnicas literarias posmodernas que utilizaremos, con la definición que esgrime Alfonso de Toro en *Borges infinito. Borges Virtual*, para el abordaje de la noción de intertextualidad:

La intertextualidad, sea en el contexto de la teoría de Kristeva, sea en la de Genette, se basa en el fundamental principio de la mimesis, esto es, en la referencia explícita o menos explícita, pero reconstruible, de referencias. La traza referencial es siempre reconocible y está acuñada con diferentes funciones en un juego tensional entre tradición y superación de la tradición como ya lo habían descrito los formalistas rusos (DE TORO, 2008, p. 205).

Sin embargo, se recalca que el simple hecho de hacer una cita o referencia no conlleva, necesariamente, a un intertexto; debe haber, nos dice de Toro, “[...] una relación dialogizada en un nivel semántico y/o, sintáctico y/o pragmático con el texto de referencia” (DE TORO, 2008, p. 205).

El crítico Pavao Pavlicic, por su lado, reflexiona que la literatura posmoderna está atenta a las convenciones y procedimientos artísticos, mientras tiende a no prestar atención a lo que fue una obsesión del arte moderno: arreglar el mundo, por una parte, y testimoniar sobre éste, por la otra. Bajo esa premisa, el croata establece la diferencia de la relación intertextual en la modernidad y en la posmodernidad, una diferencia que nace del propio objeto que establece el vínculo intertextual: la novela modernista generalmente tomará algo concreto para crear esta relación, lo que facilita que pueda “[...] destruirlos, tratándolo como símbolos de lo viejo” (PAVLICIC, 1993, p. 68). La obra posmoderna, en sus antípodas, “[...] no establece una relación con lo individual, sino con lo general, no se vincula a un texto completo sino a un grupo de textos” (PAVLICIC, 1993, p. 68). Esto llega al punto de posibilidades de convocar a un género completo o una época. Los posmodernos intentan asimilar las convenciones genéricas o de todo tipo que presentan los textos viejos, por lo que es bastante recurrente la pseudocita y mistificaciones. El resultado es que se invente a un autor y al conjunto de su obra, debido a que su interés es por el género, la época o la convención, y resulta más sencillo remitirse a ellos a través de textos inventados, ya que es fácil incrustar todas las propiedades que se pretenden parodiar del género, época o convención elegida. Esto porque “no desea rechazar nada por entero, sino que desea conservarlo todo” (PAVLICIC, 1993, p. 69).

Volvamos a de Toro para suscribir otra definición:

La metatextualidad la defino como la reflexión, los comentarios y las consecuencias sobre y del proceso de construcción. La problematización de los materiales, la reflexión y la problematización de la construcción entre referencia y signos, entre escritura y oralidad, entre factibilidad e imaginación, entre historia y ficción y la superación de semejante oposición en el proceso cognitivo y la valoración de dos sistemas discursivos es la función principal de la metatextualidad. (DE TORO, 2008, p. 205).

Estos aspectos también han sido revisados por el crítico Ihab Hassan. En su artículo “El pluralismo en una perspectiva posmoderna” instala la noción de *perspectivismo*

En ausencia de un principio cardinal o paradigma, nos volvemos hacia el juego, la interacción, el diálogo, el polílogo, la alegoría, la autorreflexión –en resumen, hacia la ironía. Esta ironía supone la indeterminación, la multivalencia. [...] La ironía, el perspectivismo, la reflexividad: éstos expresan las inevitables recreaciones de la mente en busca de una verdad que continuamente la elude, dejándola tan sólo con un irónico acceso o exceso de autoconciencia (HASSAN, 1991, p. 264).

La metatextualidad, así, puede acabar en una “hibridación, o la repetición mutante de los géneros, que incluye la parodia, el travesti y el pastiche” (HASSAN, 1991, p. 264). También el cliché y el plagio

el pop y el kitsch enriquecen la re-presentación. En esta visión, la imagen o la réplica puede ser tan válida como su modelo (el Quijote de Pierre Menard de Borges) [...]. Esto contribuye a un concepto diferente de la tradición, uno en que la continuidad y discontinuidad, la alta y la baja cultura, se mezclan no para imitar, sino para expandir el pasado en el presente (HASSAN, 1991, p. 265).

La investigadora María del Pilar Lozano advierte que el escritor posmoderno asume “la imposibilidad de escribir un libro que no haya sido escrito previamente” o que “[...] sólo es factible escribir parodias de lo canónico” (LOZANO, 2007, p. 178). Para ella, emerge con la mayor cardinalidad el término apropiación:

El término clave, entonces, es apropiación: el apropiacionismo como estrategia cognoscitiva y expresiva que puede ser utilizada con fines irónicos, subversivos o simplemente lúdicos, que aúna las macroestructuras y rasgos formales que hemos mencionado –pastiche, cita irónica, parodia–, funciona como arma crítica de deconstrucción (LOZANO, 2007, p. 179).

Un rendimiento interesante de la práctica de la apropiación es que, por esa vía, se niega la centralidad que la modernidad entrega a nociones como originalidad y autenticidad para el arte y, todavía más central, para el mismo artista (LOZANO, 2007).

El norteamericano Donald Shaw plantea una idea similar respecto a los escritores posmodernistas. Nos dice:

Cuanto más se innova, cuanto más se atrae la atención del lector metaficcionalmente y autorreferencialmente al proceso mismo de innovar, tanto más se enfatiza que el texto leído es una construcción en la que se ha renunciado a toda perspectiva absoluta o trascendental sobre la realidad [...] Sánchez extrema el innovacionismo técnico de los escritores del Boom, abriendo el camino hacia el posmodernismo. (SHAW, 1999, p. 333).

Con estos insumos teóricos, indagaremos las posibles huellas que develen la utilización, consciente o inconscientemente, de Bolaño de estas técnicas literarias posmodernas.

¿Qué hay detrás de la ventana? Un escritor perdido en la escritura

Ingresemos a la novela a fin de constatar el uso de estas técnicas por parte del narrador chileno. Para ello, trabajaremos a partir de cinco categorías de elaboración propia, pero basadas en los conceptos entregados por los críticos recién mencionados, a saber: “Intertextualidad posmoderna”; “Perspectivismo”; “Equivalencia metatextual”; “Apropiacionismo”; e “Innovacionismo autorreferencial”.

Intertextualidad posmoderna

Comencemos con las ideas sobre intertextualidad que esgrime de Toro. Como mencionamos, para él consiste en una traza referencial más o menos explícita, pero siempre reconocible pues alude al “juego tensional entre tradición y superación de la tradición” (DE TORO, 2008, p. 205). Complementemos con las distinciones de Pavao Pavlicic (1993), para quien la intertextualidad posmoderna es aquella que pretende convocar un género o una época completas, recurriendo para ello a una opción que hace más abordable la labor: inventar al autor y su obra. El género, la época o la convención que desea imitar se hacen reproducibles con mayor facilidad, y de un modo más evidente, cuando se trata de textos que el propio escritor produce con dicha finalidad en mente.

Bajo este prisma, es dable afirmar que *La literatura nazi...* es, en sí misma, de principio a fin, un enorme intertexto posmoderno. Lo verificamos tanto en el género como en la época que Bolaño (re)crea, cuya referencialidad es manifiesta y atingente a las preocupaciones posmodernas. Sobre el ámbito de lo genérico, esta novela-diccionario tensiona la tradición crítica, ensayística y erudita de la literatura, ligada a la alta cultura y la academia, con formas posmodernas de apreciación artística surgidas con fuerza a partir de la segunda mitad del siglo pasado. En ellas, se relativiza el estatuto de verdad del especialista y su nutrida caja de herramientas conceptuales, desacralizando un saber disciplinario y enciclopédico que se instala, como indica Alvear Téllez (*apud* RIVERA-SOTO, 2017, p. 113 énfasis en el original), en los albores de la Ilustración, como antídoto contra el oscurantismo religioso y un “[...] arma necesaria para “liberar” al orden político de todo referente a una verdad y normatividad trascendentes”.

Respecto a la época, las monografías paródicas del libro en estudio dan cuenta de una fuerza que movilizó el siglo XX como ninguna otra, y que resulta, al mismo tiempo, uno de los motivos de emergencia del propio pensamiento posmoderno: la ideología, el metarrelato, la utopía. Esto queda en evidencia desde el título: al aludir al nazismo, Bolaño alude a un conjunto de discursos políticos totales, deterministas y teleológicos que marcaron a sangre y fuego el devenir americano, y de todo el orbe, en el decurso de la centuria anterior.

Ahora bien, la obra en comento ofrece un número abultado de intertextualidades que vinculan el texto bolañano con géneros, autores y obras más específicas. Veamos algunos ejemplos.

El monografista, en el capítulo denominado “Visión, Ciencia-ficción”, se explaya en el comentario de la vida y obra de tres autores que cultivaron ese género y adscribieron al fascismo. Dos de ellos, J.M.S. Hill y Zach Sodenstern, cumplen con la estereotipia de un autor que, durante buena parte del siglo XX, fuera considerado exponente de paraliteratura o literatura B. El primero es un norteamericano cuya hiperbólica productividad y tópicos desarrollados parecen habituales en la Sci-Fi:

[...] hasta su temprana muerte acaecida doce años después verán la luz más de treinta novelas y más de cincuenta cuentos [...]. [S]us historias transcurren en un presente distorsionado en donde nada es lo que aparenta ser o bien en un futuro

lejano de ciudades abandonadas y en ruinas, de paisajes silenciosos e inquietantes similares en muchos aspectos a los del Medio Oeste americano. Sus argumentos abundan en héroes predestinados, científicos locos, clanes o tribus escondidas que en determinado momento deben emerger y luchar contra otras tribus escondidas, sociedades secretas de hombres vestidos de negro que se reúnen en ranchos perdidos en la pradera, detectives privados que deben buscar a personas perdidas en otros planetas, niños robados y criados por razas inferiores para que en la edad adulta tomen el control de la tribu y guíen a ésta hacia el sacrificio, animales ocultos y de apetito insaciable, plantas mutantes, planetas invisibles que de pronto se hacen visibles, adolescentes ofrecidas en sacrificios humanos, ciudades de hielo habitadas por una sola persona, vaqueros que son visitados por ángeles, enormes movimientos migratorios que a su paso lo destrozan todo, laberintos subterráneos por donde pululan monjes guerreros, complots para matar al presidente de los Estados Unidos, naves espaciales que abandonan una Tierra en llamas y colonizan Júpiter, sociedades de asesinos telepáticas, niños que crecen solos en grandes patios oscuros y fríos (BOLAÑO, 1996, p. 112).

Lo propio sucede con la segunda hagiografía, la de Zach Sodenstern, donde se enfoca en la habitualidad de las sagas y continuaciones que hay en este género, en claro tono paródico:

Escritor de ciencia-ficción de gran éxito, Zach Sodenstern es el creador de la saga de Gunther O'Connell y de la saga del Cuarto Reich y de la saga de Gunther O'Connell y el Cuarto Reich, que es cuando ambas sagas se funden en una o cuando Gunther O'Connell, el pandillero y posteriormente líder político de la Costa Oeste consigue penetrar en el mundo subterráneo del Cuarto Reich del Medio Oeste norteamericano. (BOLAÑO, 1996, p. 114).

Asimismo, es constante el uso de esta técnica literaria mediante la comparación de sus autores nazis con escritores y personajes canónicos. Por ejemplo, en el capítulo “Dos alemanes en el fin del mundo”, señala de uno de los biografiados: “El personaje principal de Schürholz, el niño sin nombre, se convierte en el nuevo Papelucho de la literatura infantil y juvenil chilena” (BOLAÑO, 1996, p. 107). Lo mismo sucede con Max Mirebalais, protagonista del capítulo “Las mil caras de Max Mirebalais”, para el que sentencia: “[...] en algunos círculos literarios parisinos se le empezaba a conocer como el Pessoa bizarro del Caribe” (BOLAÑO, 1996, p. 140).

El volumen también ostenta variadas escenas donde concurren escritores reales que interactúan con los autores nazis fabulados por Bolaño. En esa línea, en el capítulo “Poetas norteamericanos”, describe así las peripecias que vive Jim O'Bannon con un emblemático de la Generación Beat:

Al año siguiente viaja a Nueva York en autostop y se reúne con Ginsberg y un poeta negro en un hotel del Village. Conversan, beben, leen poemas en voz alta. Luego Ginsberg y el negro le proponen hacer el amor. O'Bannon al principio no entiende. Cuando uno de los poetas comienza a desnudarlo y el otro a acariciarlo la

terrible verdad se abate sobre él. Durante unos segundos no sabe qué hacer. Luego la emprende a puñetazos con ambos y se marcha. No los maté a patadas –dirá más tarde– porque me dieron pena. [...] Pese a la paliza Ginsberg incluirá cuatro textos de O'Bannon en una antología de poetas beatniks que se publica un año más tarde en Nueva York. O'Bannon, que ya está de vuelta en Georgia, intenta emprender acciones legales contra Ginsberg y la editorial. (BOLAÑO, 1996, p. 147-148).

Por último, consignemos la intertextualidad entre novelas, poemarios o piezas dramáticas de los escritores fascistas de la novela, con obras que forman parte del catálogo universal en cada género. Una expresión es lo que narra en el capítulo “Los fabulosos hermanos Schiaffino”, de Argentino Schiaffino:

Lo sigue una obra de teatro, *El Concilio de los Presidentes o ¿Qué hacemos para salir del agujero?*, farsa en cinco actos donde los más altos dignatarios de varias naciones americanas, reunidos en una habitación de hotel de una ciudad alemana, deliberan sobre las diferentes maneras de devolver al fútbol criollo su preponderancia natural e histórica, ahora amenazada por el fútbol-total europeo. La obra, larguísima, recuerda escenas de cierto teatro de vanguardia, desde Adamov, Genet y Grotowski hasta Copi y Savary, aunque es dudoso (pero no imposible) que *el Grasa* se personara alguna vez en un recinto dedicado a espectáculos de este tipo (BOLAÑO, 1996, p. 174).

Perspectivismo

El crítico Ihab Hassan plantea que, dada la “ausencia de un principio cardinal o paradigma”, en la posmodernidad el arte y la literatura prefiere volverse a la “ironía, el perspectivismo, la reflexividad”, todas ellas “[...] recreaciones de la mente en busca de una verdad”, un sentido con la solidez de los universales que rigieron la edad moderna, pero que finalmente, a falta de ellos, acaba en “un irónico acceso o exceso de autoconciencia” (HASSAN, 1991, p. 264).

Regresemos al capítulo “Visión, ciencia-ficción”. Hemos referido a los dos primeros autores, ambos estadounidenses; el tercero, en cambio, es hispano. Su nombre es Gustavo Borda, nació en Guatemala a mediados de siglo y, según informa el autor de la enciclopedia apócrifa que revisamos, le “echa la culpa de todo a los judíos y a los usureros”. Luego dice:

Gustavo Borda medía a duras penas un metro cincuenta y cinco centímetros, era moreno, de pelo negro y tieso y de dientes enormes y muy blancos. Sus personajes, por el contrario, son altos, rubios, de ojos azules. Las naves espaciales que aparecen en sus novelas llevan nombres alemanes. Sus tripulantes también son alemanes. Las colonias espaciales se llaman Nuevo Berlín, Nueva Hamburgo, Nuevo Frankfurt, Nuevo Koenigsberg. Y su policía cósmica viste y se comporta como seguramente hubieran vestido y se hubieran comportado las SS de haber podido sobrevivir hasta el siglo XXII. (BOLAÑO, 1996, p. 52).

La ironía enseña, en toda su magnitud, el fenómeno de vaciamiento del relato biologicista y racial del nazismo. Otro ejemplo. Al inicio de la obra, en el primer capítulo denominado “Los Mendiluce”, el biografista menciona que Juan Mendiluce Thompson

[...] desencadena una ofensiva contra los afrancesados y contra los cultores de la violencia, el ateísmo y las ideas foráneas. *Letras Criollas* y *La Argentina Moderna* le servirán de plataforma, así como los diferentes diarios de Buenos Aires que acogen entusiasmados o estupefactos sus diatribas contra Cortázar, a quien acusa de irreal y cruento, contra Borges, a quien acusa de escribir historias que “son caricaturas de caricaturas” y de crear personajes exhaustos de una literatura, la inglesa y la francesa, ya periclitada, “contada mil veces, gastada hasta la náusea”; sus ataques se hacen extensivos a Bioy Casares, Mujica Lainez, Ernesto Sabato (en quien ve la personificación del culto a la violencia y de la agresividad gratuita), Leopoldo Marechal y otros (BOLAÑO, 1996, p. 27, énfasis en el original).

El intertexto con los escritores angulares de las letras argentinas se da mediante una serie de ironías, de perspectivismo; una de ellas, ilumina además una cuestión atingente a nuestro estudio: para el personaje, Juan Mendiluce Thompson, lo de Borges “son caricaturas de caricaturas”, es decir, ficciones basadas en ficciones, una idea que refuerza al acusarlo de “crear personajes exhaustos de una literatura, la inglesa y la francesa”, es decir, personajes literarios colapsados de literatura.

Otro ejemplo de perspectivismo lo podemos encontrar en ese mismo primer capítulo, ahora referido a Luz Mendiluce Thompson, la hija menor de Edelmira, la matriarca, y hermana de Juan Mendiluce Thompson. El monografista describe a Luz como “[...] una niña preciosa y rozagante, una adolescente gorda y pensativa y una mujer alcohólica y desdichada” (BOLAÑO, 1996, p. 29), que tras un fracaso matrimonial publica “su famoso poema *Con Hitler fui feliz*, texto incomprendido tanto por la derecha como por la izquierda” (BOLAÑO, 1996, p. 31). Agrega que en 1953 publica sus mejores poemas, entre los que destaca

Autorretrato, posiblemente uno de los poemas más crueles que se hayan escrito en la Argentina en la década de los cincuenta, pródiga en poemas de este tipo, *Luz Mendiluce y el Amor*, en la línea del anterior pero con algunas dosis de ironía y de humor negro que lo hacen más respirable, y *Apocalipsis a los cincuenta años*, una promesa de suicidio llegada a esa edad que quienes la conocen tachan de optimista: con el ritmo de vida que lleva, Luz Mendiluce es una firme candidata a morir antes de los treinta (BOLAÑO, 1996, p. 31-32).

En este y otros lugares de la novela, se hace notorio que la ironía siempre se trenza con la literatura. De ahí que Hassan hable de un “exceso de autoconciencia”, un exceso que se daría por medio del humor matealiterario. Un caso todavía más palmario se encuentra en la descripción de la obra de teatro *El Concilio de los Presidentes o ¿Qué hacemos para salir del agujero?*, de Argentino Schiaffino, al profundizar en su trama:

Citaremos algunas de sus escenas: 1. El monólogo sobre la etimología de la palabra paz y la palabra arte que hace el agregado cultural de Venezuela. 2. La violación del embajador de Nicaragua en uno de los baños del hotel por parte del presidente de Nicaragua, el presidente de Colombia y el presidente de Haití. 3. El tango que bailan los presidentes de Argentina y Chile. 4. La particular lectura de las profecías de Nostradamus que hace el embajador de Uruguay. 5. El concurso de masturbación que organizan los presidentes y las tres únicas modalidades de victoria: grosor, que gana el embajador de Ecuador, longitud, que gana el embajador de Brasil y lanzamiento de semen, prueba máxima, que gana el embajador de Argentina. 6. El posterior enfado del presidente de Costa Rica, que considera “escatologías de mal gusto” tales competiciones. 7. La llegada de las putas alemanas. 8. Las peleas generalizadas, la barahúnda, el agotamiento. 9. La llegada del amanecer, un “amanecer de un rojo pálido que acentúa el cansancio de los altos capostotes que comprenden por fin su derrota”. 10. El desayuno solitario del presidente de Argentina que luego de soltar una serie de sonoros pedos se mete en la cama y se duerme. (BOLAÑO, 1996, p. 174-175).

Ironía en una obra literaria expresada a través de la lectura de otra obra literaria; perspectivismo mediante la pseudocita a una pieza teatral falsa y escrita por un dramaturgo ilusorio; esto es: un texto que da cuenta de su propia textualidad. Así, refulge la autoconicencia y la autorreflexión y, con ello, la afirmación de la novela respecto a su propia condición literaria y ficcional.

Equivalencia metatextual

Sigamos con Hassan. El crítico sentencia que la metatextualidad posmoderna conduce a que “la imagen o la réplica puede ser tan válida como su modelo”, donde el paradigma sería el famoso cuento borgiano “Pierre Menard, autor del Quijote”, de una colección de relatos del argentino fechada en 1944 y cuyo título dialoga muy bien con nuestras páginas: *Ficciones*. Lo relevante es que dicha equivalencia apunta a una nueva forma de la tradición, aquella en que “[...] continuidad y discontinuidad, la alta y la baja cultura, se mezclan no para imitar, sino para expandir el pasado en el presente” (HASSAN, 1991, p. 265). Esto hace comprensible la legitimidad que ha adquirido, desde hace varias décadas ya, el uso de materiales que antes eran considerados innobles para construir una obra de arte seria, culta, de buen gusto. El lenguaje moderno del arte prohibía cuestiones como la imitación, el pastiche y el cliché, castigaba los subgéneros como la ciencia ficción, el policial o el folletín, censuraba los insumos referenciales de que se valía el pop y, desde luego, de su saturación en el kitsch; el lenguaje posmoderno del arte, en cambio, se encargó de poner en valor estas convenciones propias de la cultura popular y de masas.

Esto se refuerza con lo indicado por de Toro, en el sentido que la literatura caracterizada como posmoderna tiene “la tarea de superar barreras entre la cultura establecida y canonizada y la subcultura”, haciendo equivalentes lenguajes y presupuestos de “élites y cultura de masas” y “profesionalismo y diletantismo y aficionado”, e inclusive “entre lo real y lo maravilloso/mito” (DE TORO, 2008, p. 30).

Revisemos esta equivalencia metatextual en el capítulo “Letradas y viajeras”, donde se habla de Irma Carrasco (Puebla, México, 1910-México D. F., 1966) en los siguientes términos:

Poetisa mexicana de tendencia mística y de expresión desgarrada. A los veinte años publicó su primera colección de versos, *La voz por ti marchita*, en donde se aprecia una lectura voluntariosa, en ocasiones fanática, de Sor Juana Inés de la Cruz.

De carácter abierto, frecuenta tanto los salones de la buena sociedad mexicana como los cenáculos del nuevo arte en donde su simpatía y franqueza conquistan de inmediato a los pintores y escritores revolucionarios quienes la admiten encantados pese a conocer de sobra sus ideas conservadoras. (BOLAÑO, 1996, p. 36).

Llaman la atención una serie de marcas textuales que nos remiten al mundo de la alta cultura. Entre esas marcas está el que se refiera a la autora como una “poetisa” con “tendencia mística” y piadosa, que realiza la lectura “fanática” de una poeta religiosa del Siglo de Oro español, y que frecuenta “los salones de la buena sociedad mexicana como los cenáculos del nuevo arte” aun cuando tenga “ideas conservadoras”. Ese perfil obedecería, sin matices, a la estereotipia de una mujer de clase alta vinculada al arte en los albores del siglo pasado.

Ahora indagemos en su opuesto, en la estereotipia del escritor de origen popular, que trabaja con materiales profanos y experimenta los rigores de la marginalidad y la pobreza. Los ejemplos acá son numerosos, pero revisaremos solo dos casos. Vayamos al capítulo denominado “La hermandad aria”, donde la primera biografía trata de Thomas R. Murchison. El narrador comenta:

La vida de Murchison estuvo marcada desde temprano por el presidio. Estafador, ladrón de coches, ventajista, camello, recorrió todo el variado espectro de la delincuencia sin especializarse en ninguna disciplina específica. No fue la ideología la que lo aproximó a la Hermandad Aria sino sus constantes estadías en la cárcel y su desmedido afán de supervivencia. De compleción endeble y de carácter poco dado a la violencia necesitó del grupo si quería seguir viviendo. Nunca fue un jefe pero le cupo el honor de poner en pie la primera revista literaria de dicha agrupación a la que siempre definió como “sociedad de caballeros del infortunio”. En 1967, en la cárcel de Crawford, Virginia, vio la luz el primer número de Literatura entre Rejas, cuyos directores eran Markus Patterson, Roger Tyler y Thomas R. Murchison.

La revista, de cuatro páginas formato tabloide, ofrecía además de cartas, noticias internas de la prisión y del condado de Crawford, algunos poemas (más bien letras de canciones) y tres cuentos. Los cuentos llevaban la firma de el Texano y fueron ampliamente celebrados: de carácter burlesco y fantástico, sus protagonistas eran presidiarios o ex presidiarios de la Hermandad que luchaban contra las Fuerzas del Mal, encarnadas por políticos corruptos o por alienígenas llegados del espacio exterior hábilmente camuflados de seres humanos. La revista fue un éxito y el ejemplo, pese a las reticencias de algunos funcionarios, se extendió por otras prisiones. La dilatada y en gran medida infortunada carrera delictiva de Murchison

hizo que éste colaborara en la mayoría de ellas, ya como miembro activo del consejo de redacción o como corresponsal en otras prisiones. (BOLAÑO, 1996, p. 159-160).

De este modo, ocupan idénticos lugares en el catálogo literario bolañano la versión tradicional del intelectual en Latinoamérica, que disfruta de largas tertulias en los salones de la aristocracia, posee un sólido bagaje cultural y se inspira en los grandes nombres de las letras universales, que líderes carcelarios que optan por las formas más degradadas de la delincuencia como modo de vida.

Revisemos el segundo autor del capítulo “La hermandad aria”. Se trata del escritor nazi John Lee Brook, del que se reseñan algunos poemas:

— *Reinvindicación de John L. Brook*, el primero de una larga serie de textos-río, invariablemente de más de 500 versos, o novelas quebradas, como el propio autor solía definirlos. En él ya está Brook de cuerpo entero pese a que cuando lo escribió sólo tenía veinte años. El poema trata de las enfermedades juveniles y de la única forma idónea de curarlas.

— *Calle sin Nombre*, un texto en donde se combinan las citas de MacLeish y Conrad Aiken con los menús de la cárcel del condado de Orange y los sueños pederastas de un profesor de literatura inglesa que acudía a dar clases en el penal los martes y los jueves.

— *Santino y yo*, fragmentos de conversaciones sostenidas por el poeta con su agente de libertad vigilada, Lou Santino, en donde se abordan temas como los deportes (¿cuál es el deporte americano por excelencia?), las putas, la vida de las estrellas de cine, las celebridades de la cárcel y su peso moral dentro y fuera de éstas.

— *Charly* (precisamente una celebridad carcelaria), descripción no por somera y “concreta” menos entrañable de Charles Manson a quien el autor conociera en 1992. (BOLAÑO, 1996, p. 162-163, énfasis en el original).

El fragmento tiene una buena mezcla de lo que definimos como equivalencia metaficcional, expresada en los cruces de la alta cultura con las culturas popular y de masas. Primero, la descripción de un poema que combina citas de Archibald MacLeish, escritor norteamericano ganador en tres ocasiones del Premio Pulitzer, y del también estadounidense Conrad Potter Aiken, narrador y poeta que estudió en Harvard y obtuvo distinciones y becas del mayor prestigio, “con los menús de la cárcel del condado de Orange” (BOLAÑO, 1996, p.162-163). Otro poema de Lee Brook desarrolla conversaciones en torno a temas clásicos de la cultura popular del país del norte, “[...] como los deportes (¿cuál es el deporte americano por excelencia?), las putas, la vida de las estrellas de cine, las celebridades de la cárcel” (BOLAÑO, 1996, p.163). Por último, tenemos el poema dedicado a Charles Manson, figura delictual icónica en la cultura de masas estadounidense, a quien, además, nos dice el narrador, el poeta biografiado conoció en 1992.

Apropiacionismo

Como ya indicamos, según la investigadora María del Pilar Lozano el escritor posmoderno asume que no es factible “escribir un libro que no haya sido escrito previamente”; por el contrario, su tarea sería ejecutar “parodias de lo canónico” (LOZANO, 2007, p. 178), lo que denomina apropiacionismo, una estrategia estética y, sobre todo, política, dado que puede funcionar “como arma crítica de deconstrucción” (LOZANO, 2007, p. 179).

Desde luego, *La literatura nazi...*, como diccionario literario ficcional, es un diálogo directo con la narrativa breve de Jorge Luis Borges. El argentino no solo inventó múltiples escritores y sus respectivas obras, además desarrolló comentarios, citas y polémicas literarias con ellos, donde, como menciona Hassan, “Pierre Menard, autor del Quijote” aparece como un ejemplo paradigmático. El asunto no es baladí: para Alfonso de Toro, “Borges piensa y crea la postmodernidad” (DE TORO, 2008, p. 25) y, con ello, “[...] funda dentro de una tradición epistemológica occidental las ideas fundamentales de la ‘postmodernidad’ como sistema epistemológico” (DE TORO, 2008, p. 49-50). Bajo la excusa de documentar la producción escrituraria nazi en el continente, Bolaño plasma la operación borgiana de escribir un metalibro donde se despliegan una serie infinita de textos: textos ilusorios que son comentados, citados, recepcionados, combatidos, enumerados, censurados, abominados, plagiados; junto a ello, pasa revista a todos los géneros literarios, a todas las tradiciones, a todas las convenciones y clichés del mundo de las letras. Ese recuento ficticio es homólogo al que realiza el autor de *El Aleph*, en orden a lo que señala de Toro: “Borges construyó un ‘metalibro’ en el cual están contenidos todos los libros, todos los signos, todas las bibliotecas y todas las disciplinas” (DE TORO, 2008, p. 302, énfasis en el original).

Otro rendimiento de la práctica del apropiacionismo que instala Lozano, sería desplazar la centralidad que en la edad moderna ostentó la idea de originalidad y autenticidad para el arte y el artista (LOZANO, 2007, p. 179). Esta relativización se halla en variados fragmentos de la novela. Destacamos el de Harry Sibelius, en el capítulo “Magos, mercenarios, miserables”, donde pone en escena escritores y personajes cardinales de la narrativa y la cultura de masas norteamericana, los que parecen decirnos, en coherencia con Lozano, que las creaciones escriturarias son siempre “parodias de lo canónico”:

Sus historias no siempre son originales. Sus personajes casi nunca. En el capítulo tercero de la segunda parte, *La industria y las materias primas*, podemos encontrar a Harry Morgan y Robert Jordan, de Hemingway junto con figuras de Robert Heinlein y argumentos del *Reader's Digest*. En el capítulo séptimo, *Las finanzas*, apartado b, *La explotación alemana de los países extranjeros*, el lector avisado reconocerá (en ocasiones Sibelius ni siquiera se toma la molestia de cambiarles el nombre!) a varios Sartorius, Benbow y Slopes de Faulkner (en *Las Reichkreditkassen*), a Bambi de Walt Disney y a Myra Breckinridge y John Cave de Gore Vidal (en *La incautación del oro y de los bienes extranjeros*), a Scarlett O'Hara y Rhett Butler junto con los Hersland y los Dehning de Gertrude Stein –lo que lleva a preguntarse

a un crítico mordaz si es Sibelius el *único* americano que ha leído *The Making of Americans*– (en *Los costos de ocupación y otras exacciones de tributos*), a varios personajes de John Dos Passos junto con Holly Golightly de Capote y Ripley, Charles Bruno y Guy Daniel Raines de Patricia Highsmith (en *Los acuerdos de Clearing*), a Sam Spade de Hammet y a Eliot Rosewater, Howard Campbell y Bokonon de Kurt Vonnegut (en *La manipulación de los tipos de cambio*) y a Amory Blaine, el Gran Gatsby y Monroe Starr de Scott Fitzgerald junto con poemas de Robert Frost y Wallace Stevens, es decir personajes más bien abstractos, sesgados, compuestos de luces y de sombras (en *El control alemán de la banca americana*) (BOLAÑO, 1996, p.133, énfasis en el original).

En el capítulo “Letradas y viajeras”, Bolaño desarrolla un gesto de apropiación paródica bastante reconocible, ahora de las producciones novelísticas que florecen en la segunda mitad del siglo XX. Nos relata que la mexicana Irma Carrasco publica su primera novela, *La Colina de los Zopilotes*, la que para muchos

[...] se trata de una novela apocalíptica en donde se atisban los desastres futuros de la nación que nadie podrá impedir o conjurar. La colina de los zopilotes que da título a la novela, y que es el lugar en donde muere fusilado su hermano, el padre Joaquín María, cuyas reflexiones y recuerdos constituyen el grueso de la obra, representa la geografía futura de México, yerma, desolada, escenario perfecto para nuevos crímenes. El jefe del pelotón de fusilamiento, el capitán Álvarez, representa al PRI, el partido gobernante y timonel del desastre. Los soldados del pelotón son el pueblo mexicano engañado, descristianizado, que asiste impertérrito a su propio funeral. El periodista de un rotativo del D. F. representa a los intelectuales mexicanos, vacíos y ateos, interesados únicamente en el dinero. El viejo cura disfrazado de campesino que observa el fusilamiento a la distancia ejemplifica la actitud de la madre Iglesia, cansada y atemorizada ante la violencia de los hombres. El viajante de comercio griego, Yorgos Karantonis, que se informa en el pueblo del fusilamiento y sube a la colina por curiosidad, sólo por matar el tiempo, encarna la esperanza: Karantonis cae de rodillas llorando en el momento en que el padre Joaquín María es acibillado. Y finalmente los niños que al otro lado de la colina, de espaldas al fusilamiento, juegan a tirarse piedras, representan el futuro de México, la guerra civil y la ignorancia (BOLAÑO, 1996, p. 91).

El fragmento puede vincularse con una narrativa clave en los períodos dictatoriales del Cono sur latinoamericano, que cubren, principalmente, las décadas del sesenta al ochenta del siglo pasado, y que Idelber Avelar (2000) indaga en su libro *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Para el crítico brasileño merece una mención aparte la novela *Casa de Campo*, del chileno José Donoso, como obra ejemplar de este fenómeno de narrativas alegóricas:

De ahí la naturaleza transparente de estos textos, la tabla de equivalencias -obvia en algunos casos- que se dejaba establecer entre ellos y las historias a las que aluden (*Casa de campo*, de José Donoso es paradigmática en este aspecto: casi todos los elementos de la novela podían ser interpretados desde la perspectiva de la caída de

Allende y el consiguiente ascenso de la dictadura de Pinochet). (AVELAR, 2000, p. 13).

Bolaño se apropia paródicamente de ese tipo de obras que espejean la realidad social latinoamericana, que denuncian con voz mesiánica la crisis política, económica y moral que sufren estos países con democracias frágiles e inestables. La ironía se hace mayor cuando reparamos que dicha apropiación se efectúa usando el texto de una escritora reaccionaria, católica y conservadora, a quien su esposo, un “estalinista semiclandestino”, desprecia por provenir de una familia de “cristeros hijos de la chingada” (BOLAÑO, 1996, p. 86).

Pero el fragmento también referencia como parodia otro aspecto que, según informa Pavlicic (1993, p. 67), “[...] fue una obsesión del arte moderno: arreglar el mundo, por una parte, y testimoniar sobre éste, por la otra”. En *La Colina de los Zopilotes*, Irma Carrasco alude, de modo explícito y en tono de moralina, a “[...] la geografía futura de México, yerma, desolada, escenario perfecto para nuevos crímenes”, poniendo en escena al PRI, al “pueblo mexicano engañado, descristianizado”, “a los intelectuales mexicanos, vacíos y ateos”, a “la madre Iglesia, cansada y atemorizada ante la violencia de los hombres”, pero también a “la esperanza” encarnada en el “viajante de comercio griego, Yorgos Karantonis” y al “futuro de México” representado en los niños que juegan “[...] al otro lado de la colina, de espaldas al fusilamiento” (BOLAÑO, 1996, p. 91). El tono irónico de Bolaño viene a relativizar tanto el poder como la pertinencia del arte y la literatura para influir, modificar o “arreglar el mundo” en la edad posmoderna, después que los metarrelatos, las utopías, las verdades absolutas han caído en descrédito.

Innovacionismo autorreferencial

Nuestra última categoría es desprendida del crítico Donald Shaw. Para él, la innovación metaficcional y autorreferencial permite que el lector preste atención “al proceso mismo de innovar”; entonces, el escritor posmoderno logra enfatizar que su texto es una fabulación y que “ha renunciado a toda perspectiva absoluta o trascendental sobre la realidad” (SHAW, 1999, p. 333).

Un claro ejemplo de lo que propone Shaw, lo encontramos en el capítulo “Magos, mercenarios, miserables”, cuando se ingresa a la vida y obra de Amado Couto. En la monografía del escritor brasileño, los grados de metaliteratura y autorreferencialidad son mayúsculos. Revisemos algunos fragmentos:

Couto escribió un libro de cuentos que ninguna editorial aceptó. El libro se perdió. Luego entró a trabajar en los Escuadrones de la Muerte y secuestró y ayudó a torturar y vio cómo mataban a algunos pero él seguía pensando en la literatura y más precisamente en lo que necesitaba la literatura brasileña [...].

Un día pensó, mientras esperaba con el coche en un descampado, que no sería mala idea secuestrar y hacerle algo a Fonseca. Se lo dijo a sus jefes y éstos lo escucharon.

Pero la idea no se llevó a cabo. Meter a Fonseca en el corazón de una verdadera novela nubló e iluminó los sueños de Couto [...].

Así que leyó a Fonseca, leyó la herida hasta que ésta empezó como a supurar, y luego cayó enfermo y sus compañeros lo llevaron a un hospital y dicen que deliró: vio la gran novela policíaco-brasileña en un pabellón de hepatología, la vio con detalles, con trama, nudo y desenlace y le pareció que estaba en el desierto de Egipto y que se acercaba como una ola (él era una ola) a las pirámides en construcción. Escribió, pues, la novela y la publicó. La novela se llamaba *Nada que decir* y era una novela policíaca (BOLAÑO, 1996, p. 126-127).

En el texto irrumpe el insigne narrador brasileño, Rubem Fonseca, destacado especialmente por sus cuentos y novelas policiales, mismo género que cultiva el autor ficcional de Bolaño. Su aparición consigue, siguiendo a Shaw, que el lector reconozca al texto como tal, admita que “el texto leído es una construcción”, llamando la atención sobre el recurso y la técnica literarias (SHAW, 1999, p. 333).

Sumemos los conceptos de Lozano, quien describe el interés del autor posmoderno de desestabilizar al lector, cuando en su texto “[...] individuos (o el propio autor) pertenecientes a esferas ontológicas totalmente separadas aparecen juntos, en un mismo plano, violando los límites ontológicos” (LOZANO, 2007, p. 169). La española también explica que esto ocurre cuando “[...] los nombres reales se sustituyen por apodos que el lector ha de decodificar, y al ser al mismo tiempo una persona real y ficticia, llegamos no sólo a la confusión de ficción y realidad, sino también a la esquizofrenia del desvanecimiento ontológico de la realidad” (LOZANO, 2007, p. 169-170).

En el libro que investigamos, el autor, Roberto Bolaño, es una persona real y al mismo tiempo ficticia, algo que sucede en varias obras del chileno. En concreto, emerge en el capítulo “Ramírez Hoffman, el infame”. Notamos, adicionalmente, que existen otras marcas textuales que indican un giro en el estilo de la narración, que cierra las monografías de literatos nazis. Ese giro marca un tránsito de la parodia sobre los diccionarios literarios y enciclopedias, a un tono escriturario ligado al testimonial, con un narrador en primera persona que enseña mayores dosis de carga emocional.

Revisemos algunos ejemplos de estas huellas textuales.

En las páginas iniciales de la monografía sobre Ramírez Hoffman, vemos cómo uno de los personajes devela la identidad del narrador: “Era un Messerschmitt, Bolaño, te lo juro por lo más sagrado, me dijo Norberto mientras entrábamos en el gimnasio” (BOLAÑO, 1996, p. 199). Se trata, desde luego, del propio Roberto Bolaño que hace coincidir en este último relato, ex profeso, la tríada protagonista/narrador/autor.

En las afueras de Concepción, en el Centro La Peña, reconocemos al escritor chileno jugando ajedrez con otros presos políticos, capturados por los agentes de seguridad de la incipiente dictadura de Augusto Pinochet. Sobre eso, el novelista nos cuenta:

En aquellos días, mientras se dismantelaba la pobre estructura de poder de la Unidad Popular, caí preso. Las circunstancias que me llevaron al centro de detención son banales, cuando no grotescas, pero me permitieron presenciar el primer acto poético de Ramírez Hoffman, aunque por entonces yo no sabía quién

era Ramírez Hoffman ni sabía la suerte que habían corrido las hermanas Venegas (BOLAÑO, 1996, p. 197).

Junto a estas señas políticas y biográficas, el tono del narrador también abandona la ironía al texto académico, dejando atrás los tecnicismos y el lenguaje de especialista, para adquirir una voz emotiva y muy próxima al relato policial, aspectos que luego profundiza en *Estrella distante* su siguiente novela, un volumen autónomo aparecido también en 1996 donde desarrolla esta misma historia.

Un ejemplo:

Y un buen día, digamos dos semanas después o un mes después, aparece Emilio Stevens en Nacimiento. Tuvo que ser así. Una noche o tal vez antes, un atardecer de esos melancólicos del sur, en plena primavera, tocan a la puerta y allí está Emilio Stevens y las Venegas se alegran de verlo, lo acosan a preguntas, lo invitan a cenar y después le dicen que puede quedarse a dormir y durante la sobremesa probablemente leen poemas, Stevens no, él no quiere leer nada, dice que está preparando algo nuevo, se sonríe, adopta una actitud misteriosa, o tal vez ni siquiera se sonríe, dice secamente que no y las Venegas asienten, creen comprender, inocentes, no comprenden nada, pero creen comprender y leen sus poemas, muy buenos, densos, una amalgama de Violeta Parra y Nicanor y Enrique Lihn, como si esa amalgama fuera posible, una chupilca del diablo de Joyce Mansour, Sylvia Plath y Alejandra Pizarnik, el cóctel perfecto para decirle adiós al día, un día del año 1973 que se va irremediablemente, y por la noche Emilio Stevens se levanta como un sonámbulo, tal vez durmiera con María Venegas, tal vez no, pero lo cierto es que se levanta con la seguridad de los sonámbulos y se dirige a la habitación de la tía mientras escucha el motor de un coche que se acerca a la casa, y luego degüella a la tía, no, le clava un cuchillo en el corazón, más limpio, más rápido, le tapa la boca y le entierra el cuchillo en el corazón y después baja y abre la puerta y entran dos hombres en la casa de las estrellas del taller de poesía de Juan Cherniakovski y la jodida noche entra en la casa y luego vuelve a salir, casi de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. Y no hay cadáveres, o sí, hay un cadáver, un cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Magdalena Venegas, pero únicamente ése, como para probar que Ramírez Hoffman es un hombre y no un dios. (BOLAÑO, 1996, p. 194-195).

Agreguemos que, a diferencia de los capítulos precedentes, donde la prosa está marcada por la exactitud y rigurosidad inherentes a las discursividades académicas, en este acápite el narrador cae en permanentes inexactitudes. Citemos algunas: “Casi con toda seguridad asistió al taller de literatura de Juan Cherniakovski en Concepción, en el sur.” (BOLAÑO, 1996, p. 193); “[...] supongo que las Venegas también salían con otros, supongo que Stevens también salía con otra gente” (BOLAÑO, 1996, p. 193); “Y un buen día, digamos dos semanas después o un mes después, aparece Emilio Stevens en Nacimiento. Tuvo que ser así. Una noche o tal vez antes, un atardecer de esos melancólicos del sur” (BOLAÑO, 1996, p. 194).

En suma, es dable sostener que las técnicas posmodernas en *La literatura nazi...*, son utilizadas como un medio para instalar en el centro del ejercicio escritural al texto mismo, con sus pliegues, repliegues y despliegues, dando cuenta del derrumbe de los metarrelatos y la emergencia de la realidad como una multiplicidad de discursos e interpretaciones en pugna. Así, Bolaño utiliza la literatura fascista en la América del siglo XX (con autores, obras y un intenso paisaje cultural inventado, ficticio), para espejear las tradiciones y vanguardias, los compromisos y militancias, las obras totales de nuestra narrativa y poesía, con el devenir político y social del continente, abarrotado de ideologías, mesianismos y relatos teleológico de innegable raigambre moderna.

RIVERA-SOTO, J. Flexibilities, repliegues and textual deployments postmodern techniques in the narrative of Roberto Bolaño. **Revista de Letras**, São Paulo, v.58, n.2, p.77-95, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *In this article, we will try to demonstrate the use of postmodern literary techniques in La literatura nazi en América, published in 1996 by the Chilean writer Roberto Bolaño (1953-2003). To organize the examination of the novel, we will work from five categories of own elaboration, but based on the concepts delivered by the critics Alfonso de Toro, Pavao Pavlicic, Ihab Hassan, Maria del Pilar Lozano and Donald Shaw. The categories are: "Postmodern intertextuality"; "Perspectivism"; "Metatextual equivalence"; "Appropriation"; and "Self-referential innovation". All of them, are used by the author of the novel to achieve the same goal: to put in the center of the scriptural exercise the text itself, with its folds, folds and deployments, giving an account of the collapse of the meta-narratives and the emergence of reality as a multiplicity of competing discourses and interpretations. Thus, Bolaño uses fascist literature in twentieth-century America (with authors, works and an intense cultural landscape invented, fictitious), to mirror the traditions and vanguards, commitments and militancy, the total works of our narrative and poetry, with the political and social evolution of the continent, full of ideologies, messianisms and teleological stories of undeniable modern roots.*
- **KEYWORDS:** *Roberto Bolaño. Postmodern intertextuality. Perspectivism. Metatextual equivalence. Appropriation. Self-referential innovation.*

Referencias

AVELAR, I. **Alegorías de la derrota:** la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

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

CABRERA GARCÍA, E. La parte de los crímenes en 2666: la visibilización del concepto feminicidio como política de la literatura. **Revista Letral**, Granada, n.16, p.28-39, 2016.

- DE TORO, A. **Borges infinito. Borges Virtual**. Leipzig: Olms, 2008.
- HASSAN, I. El pluralismo en una perspectiva posmoderna. Traducción Desiderio Navarro. **Criterios**, La Habana, n. 29, p. 267-288, 1991.
- LOZANO, M. P. **La novela española posmoderna**. Madrid: Arco Libros, 2007.
- PAVLICIC, P. La Intertextualidad moderna y posmoderna. Traducción Desiderio Navarro. **Criterios**, La Habana, n. 30, p. 65-87, 1993.
- RIVERA-SOTO, J. ¡Muerte a Voltaire! El crepúsculo de los ilustrados en La literatura nazi en América de Roberto Bolaño. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 57, n. 1, p. 99-117, 2017.
- RODRÍGUEZ, I. La literatura nazi en América de Roberto Bolaño: imitatio caricatural y lectura paródica de la crítica literaria. **Revista Itinerarios**, Varsovia, v. 9, p.23-34, 2009.
- SHAW, D. **Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo**. Madrid: Ed. Cátedra, 1999.