

A mi *Tercer Mundo*, en dónde aprendí
gran parte de los múltiples significados
de la palabra *vivir*.

(...) Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge ; à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est. Et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront, il est l'heure de s'enivrer (...)

- Baudelaire (*Les petites poèmes en prose*)

Índice

Introducción	8
Primera parte: <i>Intertextos</i> comunes	16
1. La herencia: entre la negación y la continuidad	16
1.1. El Boom latinoamericano en la poética de Bolaño	16
1.1.1. La parodia del canon	17
1.1.2. Desmitificación del motivo de la <i>Ciudad Imaginaria</i>	18
1.1.3. Deconstrucción de la identidad (latinoamericana)	19
1.1.4. La <i>desterritorialización</i> de la literatura latinoamericana	22
1.2. El Cine americano clásico en la poética de Lynch	23
1.2.1. La ambivalencia de Hollywood: entre patrimonio y mito	23
1.2.2. Los despojos de un sueño irrealizable.....	24
1.2.3. <i>Re-semantización</i> paradigmática del cine	25
1.2.4. El cine que deconstruye al cine	27
2. Vanguardia: entre la militancia y la ironía	28
2.1. Las vanguardias en la poética de Bolaño	28
2.1.1. El poeta militante	29
2.1.2. El prosista incrédulo.....	30
2.1.3. La vanguardia: puente entre dos épocas	32
2.2. Las vanguardias en la poética de Lynch	34
2.2.1. Expresionismo y advenimiento del fantasma.....	35
2.2.2. Un llamado a los sentidos a través del cine experimental.....	37
2.2.3. Surrealismo: subconsciente, traición sémica y provocación.....	38
3. La sospecha del mundo: tensión <i>ad infinitum</i> en el género policiaco	42
3.1. El policiaco en la obra de Bolaño	42
3.1.1. Del poeta y otros detectives	43

3.1.2.	Sospecha perpetua en un mundo proliferante de discursos.....	44
3.1.3.	Imposible disolución del suspense: la narración abierta.....	45
3.1.4.	De la estética de acción a la estética de narración	48
3.2.	El policiaco en la obra de Lynch.....	50
3.2.1.	Algunos elementos del género policiaco	50
3.2.2.	El investigador volcado hacia el abismo de la incertitud.....	51
3.2.3.	Proliferación del misterio y espectador hermeneuta	53
3.2.4.	Problematización de la mimesis en la representación.....	57
4.	Ficción especulativa o la otra forma de narrar la violencia.....	58
4.1.	La ficción especulativa en la obra de Bolaño	59
4.1.1.	Descripciones visionarias en narraciones realistas	59
4.1.2.	Diálogo constante con la tradición de la ficción especulativa	60
4.1.3.	Denunciar la violencia o decir lo innombrable	62
4.2.	La ficción especulativa en la obra de Lynch.....	64
4.2.1.	La inutilidad de la afabulación de un mundo perverso	64
4.2.2.	La doble desrealización discursiva de la ficción.....	66
4.2.3.	Materialización de lo innombrable	69
	Segunda parte: la insistencia obsesiva por exponer el mal.....	70
5.	El tema del mal en <i>Twin Peaks</i> y <i>2666</i>	70
5.1.	Alcance epistemológico del mal	71
5.2.	El Mal: investigación e incompreensión en <i>Twin Peaks</i> y <i>2666</i>	72
5.2.1.	Problematización del dispositivo de la culpa.....	72
5.2.2.	La genealogía inauténtica del mal	75
5.3.	El Mal: redimensionamiento de la verdad en <i>Twin Peaks</i> y <i>2666</i>	79
5.3.1.	La <i>anti-naturalidad</i> de la superestructura social	80
5.3.2.	Problematización de la ambivalencia en las reglas sociales	84

5.4. El Mal: señal del fracaso de la cultura occidental	93
5.4.1. La inevitable degradación de la cultura en barbarie	93
5.4.2. El virus del olvido.....	97
5.5. El Bien: la contestación maligna del arte	99
5.5.1. El arte y la destrucción de los valores sociales.....	100
5.5.2. Propuestas alternativas a través de narraciones paranoicas	101
5.6. El empeño social del arte en América	102
Bibliografía	103
Obras analizadas	103
Narrativa y poesía	103
Obras cinematográficas	104
Soporte teórico.....	105
Libros.....	105
Artículos	106
Otros	107
Riassunto di tesi (in lingua italiana)	109

Introducción

Roberto Bolaño y David Lynch se han consolidado como dos autores de suma importancia en el contexto de la literatura y del cine contemporáneos. La obra literaria del primero ha merecido el *Premio Heralde* y el *Premio Rómulo Gallegos*, dos de los premios más sobresalientes en el ámbito de la literatura en lengua española. La obra cinematográfica del segundo ha merecido el *Premio César* y la *Palma de Oro* en Cannes en el año 2002. Así mismo, se ha anunciado recientemente la futura premiación del *Oscar* por la trayectoria al estadounidense, premiación que se llevará a cabo en octubre del 2019. En esta tesis nos hemos propuesto establecer un diálogo entre las poéticas de ambos autores, los cuales, consideramos tratan varios temas en común. Lo que nos llevó a tal investigación fue principalmente un estudio anterior de Antonio Coiro¹, quién relacionó ambas poéticas desde el utilizzo, en ambos autores, de estructuras narrativas similares: ambas, tendentes a la fractura y a la dispersión. También, nos ha llevado hacia tal investigación, el hecho de constatar que Bolaño ha resaltado su interés por la filmografía lynchiana en más de una ocasión. En *2666*, por ejemplo se observa una clara referencia al cine de Lynch. En *La parte de Fate* se nos dice:

La tarjeta del cibercafé de Santa Teresa era de un rojo intenso, tanto que incluso costaba leer las letras impresas. En el dorso, de un rojo más suave, estaba dibujado un mapa que señalaba la ubicación exacta del local. Le pidió al recepcionista que le tradujera el nombre del establecimiento. El recepcionista se rio y le dijo que se llamaba **Fuego, camina conmigo**. Parece el título de una película de **David Lynch** –dijo Fate. El recepcionista se encogió de hombros y dijo que todo México era un collage de homenajes diversos y variadísimos. Cada cosa de este país es un homenaje a todas las cosas del mundo, incluso a las que aún no han sucedido –dijo. Después de que le explicara cómo llegar al cibercafé se pusieron a hablar un rato de las películas de **Lynch**. El recepcionista las había visto todas. Fate sólo había visto tres o cuatro. Para el recepcionista lo mejor de Lynch era la serie de televisión «**Twin Peaks**». A Fate la que más le había gustado era **El hombre elefante**, tal vez porque a menudo él se había sentido así, con ganas de ser como los demás, pero al mismo tiempo sintiéndose diferente². (428)

Además, en una entrevista, el chileno nos dice que “Hay una (película)³ de David Lynch que la he visto más de treinta veces”. (Braithwaite, 2001: 32). Por otro lado, si bien nos es imposible acotar un interés de parte del estadounidense hacia la literatura del chileno, se pueden individuar algunos elementos que los acomunan, sobre todo en las dos últimas

¹ El artículo se llama *Tutto l'abbandono del mondo* y se encuentra en el sitio web dedicado a Bolaño en el ámbito académico italiano, es decir *archiviobolano.it* : <https://www.archiviobolano.it/tutto-labbandono-del-mondo-2666-di-roberto-bolano>

² Hemos resaltado las referencias para una mejor visión del conjunto.

³ Los paréntesis son nuestros.

obras de ambos autores: *2666* y *Twin Peaks: The Return*. La predisposición en ambas narraciones a jugar con elementos provenientes de la cultura de masa, la constante aparición en sus estéticas del circuito de lo onírico, la exposición imperante de la violencia en sus obras son algunos de los símiles que se pueden apreciar rápidamente. El interés es el de poner en diálogo las narraciones, epistemológicamente diversas, de dos autores contemporáneos, los cuales a partir de un acercamiento superficial parecieran ser totalmente distintos. Asimismo, a partir de este trabajo se pretende redescubrir ambas poéticas y revalorizar los estudios interdisciplinarios (en este caso se trata de poner en diálogo a la literatura y el cine) en el ámbito académico. Por último, se pretende hablar de un tema ético que parece ser de total contingencia en el contexto del arte hodierno, es decir, el *tema del mal*.

Para llevar a cabo esta investigación se ha recurrido a la totalidad de las novelas y películas de ambos autores, aunque aquí mencionaremos solamente las que sean oportunas para una correcta argumentación. Además, se ha recurrido a textos de crítica literaria y cinematográfica, a entrevistas realizadas a ambos autores a lo largo del tiempo, a textos de semiótica y de filosofía contemporánea. Por último, se ha recurrido a textos de teoría del cine y de teoría de la literatura. Así mismo, se ha privilegiado en nuestro estudio, las teorías de los pensadores pertenecientes al contexto del *Posmodernismo*, por su importancia en la crítica del arte contemporáneo. En este caso, se ha notado que varios de los rasgos a ambos autores, los podrían acomunar con una multiplicidad de autores de los últimos dos siglos; sin embargo, expondremos aquí solamente los elementos que puedan distinguir las poéticas de Lynch y de Bolaño de las demás poéticas contemporáneas. Se pretenderá así, complementar el estudio de Coiro con un estudio más extensivo y en un cuadro más moderno⁴. No por esto se deberá pensar que esta investigación sea la más completa respecto al tema en cuestión; en realidad, se debe notar que hay elementos que requieren de una investigación más exhaustiva y otros que, por falta de tiempo, no hemos podido abordar⁵. Para conseguir las metas trazadas, hemos decidido distribuir esta tesis en dos grandes filones temáticos en los cuales se produciría el diálogo entre ambos autores: los *intertextos* que entran en juego en sus respectivas

⁴ Se debe recordar que el estudio de Coiro es anterior a la tercera temporada de la teleserie *Twin Peaks*, la cual, como se ha dicho, tiene más rasgos en común con *2666* que otras obras de Lynch.

⁵ Se piensa, por ejemplo, a las implicaciones que los elementos de las teorías del psicoanálisis puedan tener en las obras de ambos autores. Además, no se ha tomado en cuenta, por ejemplo, en el análisis, el acontecer del género del *new weird*, el cual indudablemente está ligado a la poética lynchiana.

poéticas y la insistencia casi obsesiva del tema del mal en sus narraciones. En la primera parte nos hemos dedicado a analizar el dialogo que ambos autores ejercen con el patrimonio artístico heredado, literario y cinematográfico, sudamericano y estadounidense; además, el dialogo que establecen con los elementos de provocación del arte vanguardista; enseguida, el dialogo realizado con las tramas del género policiaco y con algunas metáforas provenientes del género de la *ficción especulativa*. En la segunda parte en cambio, hemos abordado el *tema del mal*, analizando dos obras en específico, *2666* y *Twin Peaks*, tomando en consideración distintos puntos de vista, de pensadores que oscilan entre la filosofía, la sociología y la crítica literaria contemporáneas.

En primer lugar, hemos relacionado las poéticas de Bolaño y Lynch con los paradigmas estéticos de la generación del *Boom latinoamericano* y del *cine americano clásico de Hollywood*, respectivamente. Se ha percibido un continuo ejercicio de intertextualidad en las obras de ambos autores para con, las que se presumen, sus respectivas herencias estéticas. No obstante, este ejercicio, que en la mayor parte de los casos resulta paródico, delata cierta nostalgia en ambos artistas hacia un pasado en el cual la narrativa hispanoamericana y el cine estadounidense vivían sus *años de oro*. Por un lado, Bolaño goza de citar frecuentemente obras y autores pertenecientes al *Boom*, con ánimos que aparentan una necesidad de ruptura para con una estética canonizada en la que poco o nada ve reflejada su estética. Enseguida se encarga de desmitificar el cliché del exotismo latinoamericano, por considerar que una realidad tan compleja como la del continente sudamericano no pueda reflejarse en las narraciones de aldeas inmaculadas de cuña *mágico-realista*. Deconstruye así mismo el mito de la identidad panamericana, resaltando a la vez, la incoherencia que subyace en el hecho del establecimiento de un relato sobre una identidad unívoca en un mundo exageradamente connotado por las dinámicas de la globalización. Finalmente, expande el paradigma de la literatura hispanoamericana hacia otros horizontes narrativos fuera de la institución literaria oficial. Lynch, por su lado, construye muy seguido sus narraciones a partir de personajes y situaciones clichés, hoy normalizados, los cuales vieron su emerger en el cine de oro de Hollywood. Se encarga así, de delatar estos clichés como incoherentes representaciones de la realidad, estereotipos incongruentes con el mundo cartesiano. Al mismo tiempo, destituye la valoración del *happy ending* por considerarlo inadecuado con la realidad, la cual en realidad estaría connotada por la decadencia. Expone, entonces, frecuentemente

mundos otros caracterizados por la imposibilidad y la angustia. Desde un punto de vista más técnico, problematiza los regímenes de la narración cinematográfica canonizada, exponiendo otras posibilidades de narración, más autónomas y originales, en definitiva, autorales. Finalmente expande el paradigma estético de la institución hollywoodense hacia otras posibilidades narrativas tendentes al mestizaje entre elementos provenientes de la tradición cinematográfica más disparatada.

En segundo lugar, se ha relacionado a ambos autores con las estéticas de vanguardia. Se ha percibido que, en cualquiera de los casos, aunque ejerciendo diferentes procedimientos, se utilizan los elementos del arte vanguardista, sobre todo desde su capacidad de causar *extrañamiento* en el lector y en el espectador. Este *extrañamiento* es importante para narrar mundos en dónde el caos es permanente y, por ello, aterrador. Además, se parodia las empresas que animan al arte de vanguardia, el cual se pretende una élite capaz de romper cualquier esquema y capaz, al mismo tiempo, de desdeñarse la validez de las demás estéticas, ajenas a la suya. No sin un poco de nostalgia, se pretende crear un puente entre el arte de vanguardia y el arte postmoderno, en cuánto ambos estarían connotados por su imposibilidad de ejercer alguna influencia en el mundo real: ambos serían artificios retóricos del arte contemporánea, ambos se rigen por las dinámicas del sistema capitalista, ambos están connotados por la intrascendencia. Por un lado, Bolaño, en su etapa juvenil comenzó su carrera literaria en un grupo de vanguardia llamado el *Infrarrealismo*. En él, había pretendido crear y exaltar una poética que se oponga totalmente a la institución, literaria y social. Esa, a su vez se proponía la ambición del acontecimiento de una nueva suerte de *militancia poética* capaz de unir estética y ética en los libros y en los modos de vivir de los jóvenes poetas. Por el contrario, su etapa adulta está connotada por el abandono de la *militancia poética* y la aparición en su narrativa de uno de los temas más resaltantes de su obra: el tema del fracaso. Finalmente, se dedica a problematizar los postulados de las vanguardias, exagerándolos, para dar cuenta de la absurdidad de sus pretensiones de unicidad y pureza, de excepcionalidad, en un mundo en dónde el arte hace parte, como todo lo demás, de las dinámicas de compra y venta. Lynch, por su lado, mezcla elementos de las distintas estéticas de vanguardia en su cine. Como los expresionistas alemanes, distorsiona los ambientes que circundan a sus personajes en sintonía con los sentimientos de estos, los cuales tienden a la angustia y a la desesperación. Además, pretende, a través de los elementos audiovisuales fuera de lo

común del cine experimental, causar sensaciones en el espectador, fuera de la portada del plano cognitivo, y en contraposición con la institución del cine narrativo. Finalmente, se sirve de elementos surrealistas cuales las tramas tendentes a lo onírico y la fijación por el tema del subconsciente para causar la sensación de *extrañamiento* en el espectador. A partir de la sobreposición de elementos incoherentes en un mismo plano, se resalta la imposibilidad en la representación de dar un testimonio creíble de la realidad contemporánea, inscribiendo al mismo tiempo las vanguardias en un imaginario contemporáneo en donde sus postulados y cualquier otra pretensión de trascendencia se han vuelto obsoletos.

En tercer lugar, se ha percibido en las obras de ambos autores el uso de elementos provenientes de la estética del género policiaco. Como en las tramas del género, las obras de Lynch y Bolaño, frecuentemente, exponen protagonistas, que son a su vez detectives, y, que se mueven a través de la narración siempre en busca de algo. Sin embargo, al contrario de la tendencia en el policiaco de resolver la tensión narrativa al final del cuento, en el chileno y en el estadounidense, la tensión nunca se resuelve, dejando al lector y al espectador en la suspensión continua de sus expectativas. Por ello, en ambas poéticas, se hace un llamado hacia el espectador y hacia el lector que puedan realizar un trabajo hermenéutico, llegando a sus propias conclusiones sobre el estatus de lo narrado. En este contexto, lo importante parece ser preservar el circuito del misterio *ad infinitum*, con tal de educar un espectador o lector activo que desconfíe perpetuamente de los discursos que conforman cualquier tipo de narraciones, desde los discursos estéticos hasta los discursos oficiales. Por un lado, se percibe la voluntad en Bolaño por ejercer una suerte de osmosis entre la figura del detective y la figura del poeta, las cuales intercambian sus rasgos epistemológicos en su narrativa. Este héroe híbrido, en la poética del chileno, se dedica a interrogar las certezas de la sociedad civil y, consecuentemente, sus propias certezas: se percibe el emerger continuo de la duda o de la sospecha. No obstante, al detective poeta le será imposible dar con la resolución del misterio (nos encontramos con la imposibilidad de la distensión del nudo narrativo), obligándose una y a otra vez al vagabundeo en busca perpetua de algo más que pueda atenuar en él, el peso de su fracaso. De aquí que los horizontes de la narración tiendan al desbordamiento excesivo de sus cauces. Por ello, en las novelas de Bolaño, el lector es llamado a ejercer una labor interpretativa análoga a la del héroe, sospechando incluso del sentido de las palabras

apenas leídas. Finalmente, se acotará que, luego de la búsqueda y del fracaso, el *detective poeta* tendrá que dedicarse a narrar los hechos acaecidos durante su investigación, dando así un testimonio privado de los meandros de la historia en contraposición con las narraciones *oficiales* de un historicismo que en el contexto de la postmodernidad resulta cada vez más problemático. Lynch, por su lado, no solamente expone detectives en sus obras, sino también otros elementos del género policiaco cuales la *femme fatale*, el gánster sin escrúpulos, los indicios llamativos, entre otros. El detective, en este caso, intenta resolver un misterio que se expande continuamente hasta abismarse en la imposibilidad y desembocar en la eventual pérdida de sí mismo. La proliferación del misterio no solo problematiza el estatus del investigador, sino que al mismo tiempo problematiza el estatus del espectador, el cual, a pesar de poseer más información que el protagonista (porque observa todo desde fuera de la narración) cae repetidas veces en pistas falsas, envolviéndose en historias ajenas a la distensión narrativa, las cuales más bien crean a su vez nuevas tensiones destinadas a la irresolución, y así de par en par *ad infinitum*. Finalmente, los héroes de Lynch, predestinados al fracaso deberán develar la distancia abismal que hay entre el mito de la representación y la realidad representada.

En cuarto lugar, se ha relacionado las obras de a ambos autores con los diversos géneros que engloba la denominada *ficción especulativa*. En sus poéticas tendentes a la *ficción realística*, entran en juego varios de los circuitos provenientes de la *ficción especulativa*, los cuales emergen para alegorizar la vivencia del trauma de sus protagonistas. En sus obras, se asiste a la materialización del *fantasma*, solamente cuando se trata de mundos siniestros e inclinados a la violencia. Por un lado, Bolaño describe *mundos otros*, connotados por la decadencia e instaurados en medio de representaciones tendentes a la verosimilitud para dar cuenta del trauma generalizado que han sufrido los pueblos de su narración. Así mismo, juega con la tradición fantástica de Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, y, con la tradición de la ciencia ficción de Alice Sheldon, construyendo narraciones que relacionan a los circuitos de la *ficción especulativa* con los temas de la barbarie, de la infamia y del feminicidio. Finalmente, se percibe que Bolaño utiliza elementos tendentes a lo *visionario* cuando se trata de narrar hechos que por violentos no resultan fáciles de racionalizar, y, por lo tanto, pareciera que tengan que ser narrados como hechos de apariencia inexplicable. Lynch, por su lado, retrata continuamente mundos que se parten en dos distintas narraciones: la de las *fábulas de vida* que se

autoimponen sus protagonistas con una voluntad de escapismo y la de los entornos tendencialmente hostiles y oscuros. En este cuadro, sus protagonistas se refugian en la primera narración para escapar de la segunda, la cual equivaldría a sus entornos originarios. No obstante, la ficción que estos se inventan no tarda en colisionar con la realidad problemática de la que son presos los protagonistas. Finalmente, los miedos, las culpas, los traumas de los personajes se materializan en *fantasmas* provenientes de la tradición de lo *insólito* desrealizándose, a la vez, la burbuja de fábula en la cual se habían precluido previamente. Aquí también, la emergencia del fantasma sería el trasunto alegórico de un hecho demasiado horroroso como para tratar de ser narrado con las herramientas de la verosimilitud.

Muy aparte, en el segundo filón temático se ha realizado un análisis de las obras *Twin Peaks* y *2666*, haciéndolas dialogar desde la obsesión en ambas de narrar el *tema del mal*. Primero, se ha ejercido una aproximación al tema en cuestión, investigando y seleccionando definiciones y declinaciones de este, sacadas de distintas corrientes de pensamiento, sobre todo de índole filosófica. A partir de esta aproximación, se ha intentado establecer cuales, de la multiplicidad de narraciones que se encuentran en ambas obras, puedan definirse *manifestaciones del mal*. En este contexto, cabe añadir, que, para nuestra investigación, el emerger de la violencia es el discurso más común del tema del mal. Dicho esto, se añade que, sobre todo, se ha trabajado con las manifestaciones del mal: como antimoral de origen judeocristiana, como superestructura social que normaliza la violencia, como símbolo del fracaso de la cultura occidental y finalmente, como contestación artística *hipermoral* en contra del sistema orgánico de la sociedad civil. Primero se ha visto como en ambas obras se problematiza la dicotomía que pretende una diferenciación neta entre la figura de la víctima y aquella del perpetrador de violencia. Ambas obras exponen personajes inciertos capaces de oscilar entre ambas figuras. Enseguida se ha expuesto como en ambas obras, parece ejercerse la revelación de una pretendida genealogía del mal, la cual se encuentra con su propia imposibilidad de cuajar en algún origen. Se desdice entonces la importancia de la investigación de un origen del mal a partir de las obras. Se privilegia aquí, más que el tema sobre *de dónde viene el mal*, el tema de *qué hacer con el mal* a sabiendas de su omnipresencia a través de toda la historia de la humanidad. Luego, se observa que ambas obras evidencian la *antinaturalidad* de las leyes sociales, las cuales en lugar de preservar el *bienestar* en los

pueblos ejercen una represión en los cuerpos, y eventualmente una violencia en estos, desde distintos y múltiples ámbitos de la vida diaria. Así pues, se problematizan reglas jurídicas de la sociedad civil tales como las que: estigmatizan la *sexualidad*, dignifican unos *saberes* y destituyen otros, justifican la emergencia del *aparato policial* como ente de control y de orden, y finalmente orientan al individuo hacia el único fin de la *producción* de los bienes en masa. Aquí, se expone la violencia que surge de la fijación social por estigmatizar la sexualidad de los cuerpos a partir de un modelo arcaico que poco tiene que ver con la realidad hodierna. Además, se narra la imposibilidad del saber positivista de explicarlo todo a través de las ciencias, sobre todo, cuando se trata de los motivos de la emergencia del mal en los individuos. Enseguida se retrata la incoherencia en la existencia de un aparato policial en el tercer mundo, el cual, muy lejos de ser un punto de referencia para la seguridad ciudadana es igual o más peligroso que el crimen organizado. Finalmente, se ejerce una analogía, a través de la aparición de una especie de epifanía, entre la labor del hombre en el sistema del capital y la labor de esclavo en otros tiempos. Por otro lado, muy a pesar de todo esto, se ha percibido que las obras en cuestión no pretenden condenar totalmente a la cultura occidental, sino a los discursos que, a partir de ella, algunos individuos han establecido, discursos tendentes a la barbarie como aquellos del *Nazismo* en su época. Se observa aquí que, la predisposición del individuo al olvido de su historia infame es uno de los factores más negativos de la civilización contemporánea. En este cuadro, las obras de arte de ambos autores exponen la infamia en todos sus matices para evitar el olvido de las masacres sin nombre, resaltando, al mismo tiempo, un *anti-modelo* de la sociedad avenir. Por último, se ha problematizado ulteriormente el concepto de *mal*. Se ha notado, a partir de Georges Bataille, que, si las leyes que preservan los valores sociales equivaldrían al bien en la sociedad, el arte sería, por oposición, *maligno*. Se observa en el carácter inorgánico del arte una moral fuera de los cánones sociales que tienden a ser de carácter orgánico. En este contexto el arte, en cuanto maligno, se dedicaría continuamente a problematizar los valores civiles y a idear otras opciones de convivencia que podrían funcionar como alternativas para el acontecer de otras construcciones sociales o como puntos de fulcro para el emerger de nuevos pensamientos sobre el estatus social del individuo. Se ha percibido por ello cierto empeño social en ambas poéticas, empeño ajeno a la estética tendentemente autorreferencial del posmodernismo.

Primera parte: *Intertextos* comunes

1. La herencia: entre la negación y la continuidad

Tanto Roberto Bolaño como David Lynch dialogan con las obras de los artistas de las generaciones anteriores a ellos. Se trata de una herencia estética que por tradición lo envolvería todo y que resulta problemática porque los trasciende, pero más aún, porque solidificada, esta herencia ha paliado el campo de la creatividad, estableciéndose como ley incómoda e irrevocable. Ambos autores ponen en jaque el paradigma de la estética hereditaria descubriendo otras posibilidades de creación. El artificio de la “intertextualidad”, aquí, surge como instrumento catalizador para la deconstrucción de las narraciones culturales preestablecidas. Las obras de nuestros artistas problematizan los estatus decimonónicos del arte heredada, sin por eso, dejar de citarlas, con el afán de abrir el campo de la creación local hacia horizontes menos rígidos que dialoguen con tradiciones diversificadas. Se percibe entonces cierta nostalgia hacia el pasado. Si, como pretende Ceserani, “el posmodernismo interpreta diversamente la historia a partir de los filtros de la nostalgia, la manipulación y la parodia” (1997: 27), el chileno y el norteamericano ejercen una interpretación análoga de las estéticas en el continente americano.

1.1. El Boom latinoamericano en la poética de Bolaño

En las obras del chileno se percibe un diálogo problemático con la herencia literaria del *Boom latinoamericano* y con el “imaginario” que se estableció después de este. En sus *novelas río*⁶, más de una vez, se han criticado las narraciones que en sus respectivas épocas exaltaron el “exotismo sudaca”, dando a conocer al mundo una realidad paradisiaca latinoamericana ajena a la que se vive en el continente. No obstante, el chileno no romperá definitivamente con su herencia, dejando vestigios, en sus obras,

⁶ Por *novela río* entendemos sobre todo las dos principales novelas del autor, es decir *Los detectives salvajes* y *2666*. Se trata de novelas que registran más de una voz narrativa y en las que más de un género entra en juego, entre otras características que tienden al exceso.

de cierta admiración hacia escritores canónicos del clima sudamericano. Su obra entonces oscilaría entre la continuidad y la ruptura para con el *establishment* sudamericano.

1.1.1. La parodia del canon

En un primer momento, parece que las novelas de Bolaño se dedicasen a bombardear las edificaciones librescas de los padres de la literatura hispanoamericana, sobre todo, mediante el artificio de la parodia. Se trata aquí de liberar a los relatos fundacionales de sus estatus de dogmatismo incómodo, pues este estatus apalearía la imaginación de las nuevas generaciones que se ven obligadas a imitar el canon, en vez de dedicarse a la innovación literaria. Bolaño percibe en su generación una limitación artística digna de condena, pero no es el único. Por ejemplo, en el *Prólogo de la compilación McOndo*, 1996 de Alberto Fuguet, el narrador se queja de que la industria editorial no compra sus obras porque carecen de los artificios pintorescos del *realismo mágico*. Bolaño, enemigo declarado de los imitadores del *Boom*, como Isabel Allende⁷, se da cuenta desde el principio de su carrera, como se verá luego, que seguir el modelo de la novela decimonónica latinoamericana no es una opción, decidiéndose por problematizarla, en primer lugar, a través del ejercicio paródico:

No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa⁸, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. (Bolaño 2004: 211)

Estoy harta de los mexicanos que hablan y se comportan como si todo esto fuera *Pedro Páramo*, dije. (779-780)

¿Que cómo sé que no lo sabía? Porque cometí el error, el primer día de taller, de preguntárselo. No sé en qué estaría pensando. El único poeta mexicano que sabe de memoria estas cosas es Octavio Paz⁹ (nuestro gran enemigo), el resto no tiene ni idea, al menos eso fue lo que me dijo Ulises Lima minutos después de que yo me sumara y fuera amistosamente aceptado en las filas del realismo visceral. (Bolaño 1998: 8)

Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared. (26)

Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta

⁷ Conocida es la entrevista del 2002 en el que llama a la autora de *La casa de los espíritus*, “escribidora” despectivamente. Alusión clara a la novela de Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*.

⁸ En la apertura de *Pedro Páramo*, 1955 el narrador observa “No sé qué he venido a hacer a Comala”.

⁹ Escritor mexicano, premio nobel a la literatura en 1990.

maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho, la reina y el paradigma de las locas. (78)

1.1.2. Desmitificación del motivo de la *Ciudad Imaginaria*

Por otro lado, el chileno se dedica a entrecomillar el paradigma estético del motivo de la *ciudad imaginaria*, motivo inventado por el *Boom*. Se trata de una ciudad que pretende funcionar como la alegoría de todo un continente¹⁰. Mediante un ejercicio de aproximación nostálgica hacia las obras fundacionales de la literatura latinoamericana, Bolaño inventa la ciudad de *Santa Teresa*, punto de fulcro al que todos los protagonistas de *2666* confluyen al final de sus caminos. Sin embargo, Santa Teresa parece alejarse totalmente de los rasgos epistemológicos de la ciudad imaginaria. Esta, que pretende ser una más verídica metáfora latinoamericana, en vez de exótica, inmaculada y maravillosa resiente los efectos negativos de la globalización. Al contrario de *Macondo* y como problematizando el mito de la *aldea global* neoliberalista, Santa Teresa se parece, y la voz narrativa lo dice más de una vez, al “infierno”. Como metáfora contemporánea del continente, expone el deterioro continuo que sufre el tercer mundo periférico en contraposición al auge de los centros económicos primermundistas, dando cuenta además de la desigualdad que subyace en el sistema. La nueva ciudad imaginaria latinoamericana se parece más a un “cementerio”¹¹ que al *Reino de este mundo*¹². Por ejemplo, en *La parte de Fate*, la tercera parte de *2666* se narra:

Mientras Fate dormía dieron un reportaje sobre una norteamericana desaparecida en Santa Teresa, en el estado de Sonora, al norte de México. El reportero era un chicano llamado Dick Medina y hablaba sobre la larga lista de mujeres asesinadas en Santa Teresa, muchas de las cuales iban a parar a la fosa común del cementerio pues nadie reclamaba sus cadáveres. (2004: 328).

Bolaño ejerce una desacralización (y/o desmitificación) de la Latinoamérica anhelada, imaginada e idealizada por y para el consumo mundial. Su crítica severa no deja de parecerse a aquella adoptada por los escritores latinoamericanos de la década de los

¹⁰ La más canónica en el cuadro de la literatura hispanoamericana es *Macondo*, ciudad imaginaria de *Cien años de soledad*.

¹¹ Sustantivos tales “infierno”, “cementerio” y “manicomio”, entre otros se repiten una y otra vez en la novela para connotar la ciudad de Santa Teresa.

¹² Alusión al libro de Carpentier del mismo nombre de 1949.

noventa, en específico los pertenecientes al movimiento *McOndista*¹³. En este contexto, los jóvenes irredentos de Alberto Fuguet intentan quitarle el velo del exotismo a Latinoamérica, viendo en las metrópolis cosmopolitas sudamericanas un resumen sudamericano ficticio más acorde con la realidad que representa. Bolaño va más allá: su novela póstuma, *2666*, no se limita a proponer una ciudad industrializada como metáfora de Latinoamérica, sino que propone en esta, el degrado de toda una cultura, como se verá luego. En la novela pues se evidencia el sistema enfermizo y desigual de interdependencias entre el norte y el sur del mundo. Se descoloca entonces a la ciudad imaginaria del ámbito libresco proponiéndola verosímilmente en la frontera problemática entre dos mundos¹⁴.

1.1.3. Deconstrucción de la identidad (latinoamericana)

Además, Bolaño desmiente una de las principales consecuencias de los relatos del *Boom*, el mito de la existencia de una “identidad panamericana”. En el cuento *El Ojo Silva*¹⁵, por ejemplo, el narrador nos cuenta sobre sus encuentros y conversaciones con el protagonista, apodado el Ojo. Se trata de un tipo difícil de encasillar en alguna definición identitaria. Para describirlo, el narrador utiliza epítetos cuales “transparente”, “cristalino”, “líquido”¹⁶ como subrayando la inefabilidad identitaria característica del personaje. Este es también chileno, un chileno exiliado de su patria como el mismo Bolaño. Un chileno que luego se autoexilia también de México, porque consigue un mejor trabajo en Europa, pero también porque no soporta el recelo que muchos de sus compatriotas, a su vez exiliados en México, le tienen por el solo hecho de ser homosexual: el Ojo es un sujeto doblemente marginado, como gran parte de los héroes bolañanos. Ni chileno ni mexicano ni francés, ni de género masculino ni de género femenino, el Ojo se escabulle de los rasgos definitorios de la sociedad civil. Su “anormalidad” afecta el proceder del cuento: no solo se da con la imposibilidad de definir la identidad del protagonista, también comienzan a

¹³ El nombre del movimiento *McOndo* resulta de una combinación paródica entre *Macondo* y *McDonalds*, la cadena norteamericana de *fastfood* mundialmente conocida. La conexión analógica nacería del hecho que ambos son productos de mercado.

¹⁴ Santa Teresa se coloca en la frontera entre el primer y el tercer mundo, o sea entre Norteamérica y Sudamérica.

¹⁵ Publicado en *Putas Asesinas*, 2001.

¹⁶ Para profundizar sobre el tema de la liquidez en la sociedad contemporánea véase *Modernidad Líquida*, 2000 (Bauman).

proliferar ulteriores imposibilidades de significación de las cosas. La narración procede entonces como la *différence* derridiana, en dónde se resalta la inestabilidad del “significante” y su potencial diseminador de significados (Ceserani: 57). Verbigracia, en el cuento se puede observar que la palabra “indio” se presta a la ambigüedad semántica, al menos en el cuadro de la lengua española: “Sólo a algunos indios no les gustan las fotos, dijo. Mi madre creyó que el Ojo estaba hablando de los *mapuches*, pero en realidad hablaba de los *indios de la India*¹⁷, de esa India que tan importante iba a ser para él en el futuro” (Bolaño, 2001: 6). En esta cita se entredice el relato de la identidad: la palabra “indio” podría referir habitantes de espacios culturalmente distintos y geográficamente lejanos, problematizando, al mismo tiempo, el concepto de identidad propiciado por la sociedad civil. El individuo contemporáneo, como el Ojo, según Jameson, sería capaz de “auto programarse a partir de raíces, tradiciones, imágenes, etcétera del todo heterogéneas” (Ceserani: 85). El Ojo en efecto, se escapa de la “identificación” de los discursos de la modernidad. Este no solo ha problematizado los status de sus identidades latinoamericanas (México y Chile), sino también de su identidad de género.

Por otro lado, en la misma cita, Bolaño sugiere que el indio podría haber sido también *mapuche*, tradicionalmente la “raza” del indio de las tierras que hoy son Chile. Se percibe aquí que no un abandono total de su herencia latinoamericana, si no, un diálogo que problematiza ciertos rasgos de esa estética como el de proponerse una identidad unívoca. Los relatos del *Boom* trataron de explicar el “fenómeno” latinoamericano a partir del mestizaje. En este cuadro, todos los latinoamericanos poseerían una sola identidad puesto que todos sus pueblos fueron igualmente conquistados y liberados. Se trataría más de un panamericanismo obligatorio que natural. Jorge Volpi desdice a su vez el discurso sobre la identidad latinoamericana en *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, 2009. Respecto a la literatura en Latinoamérica nos dice:

Seamos radicales: la literatura latinoamericana ya no existe. Preciso: existen cientos o miles de escritores latinoamericanos o, mejor dicho, cientos o miles de escritores chilenos, hondureños, dominicanos, venezolanos, etcétera, pero un cuerpo literario único, dotado con rasgos reconocibles, no. (Volpi: 2009)

¹⁷ La cursiva es mía.

Bolaño, como Volpi, parecería no aceptar la identidad panamericana anhelada por los héroes de la independencia y por los escritores del Boom. Sus personajes pueden ser chilenos exiliados o alemanes nazis, actores italianos o escritores rusos. Sus protagonistas suelen reinventarse una identidad (característica general del hombre posmoderno según Jameson) que poco tiene que ver con el lugar en dónde han nacido. Por ejemplo, en *Los Sinsabores del verdadero policía*, 2011 el protagonista, Óscar Amalfitano, un catedrático chileno, deconstruye su identidad latinoamericana a partir del descubrimiento de su homosexualidad, renegando así del *imaginario sudaca* que “los machos latinoamericanos” del *Boom* y de la *Revolución* impusieron en el continente. Aquí se deconstruye y se reinventa la cultura hispanoamericana desde cero:

De alguna manera, se decía Amalfitano desde el fondo de la pesadilla, con un tono doctoral y una voz enronquecida que no era la suya, me culpabilizo por crímenes no cometidos, masoquista, ya en 1967 me habían expulsado del Partido Comunista Chileno, los camaradas me insultaban y calumniaban, no era un chico popular. ¿Por qué me culpo, entonces? Yo no maté a Isaac Babel. No le jodí la vida a Reinaldo Arenas. No hice la Revolución Cultural ni alabé a la Banda de los Cuatro como otros intelectuales latinoamericanos. Fui el hijo tarado de Rosa Luxemburgo y ahora soy el viejo maricón, en ambos casos objeto de escarnio y mofa. (Bolaño: 2011, 125)

Se observa que la fórmula del personaje de Amalfitano para desligarse de su *identidad sudamericana* es ponerla a la par de su *identidad homosexual* en cuánto ambas son dignas de “escarnio y mofa”¹⁸. Cuando Amalfitano se da cuenta de lo poco que tiene en común con la identidad de género impuesta por los machos latinoamericanos, el discurso sobre su identidad chilena, análogamente, comienza a abrirse hacia otras narraciones y/o espacios. La continuación de la cita versa:

¿De qué culparme entonces? ¿De mi Gramsci, de mi situacionismo, de mi Kropotkin al que Oscar Wilde colocaba entre los mejores hombres de la tierra? ¿De mis jodas mentales, de mi irresponsabilidad ciudadana? ¿De haber visto a las Coreanas Recogiendo Firmas para la Paz y no haberlas apedreado? (Las hubiera culeado, pensaba Amalfitano desde el remolino de los glaciares, les hubiera dado por el culo una por una a esas falsas Coreanas hasta ver qué había detrás: Ucrainianas Recogiendo Trigo para la Paz, Húngaras Recogiendo Transeúntes para la Paz, Cubanas Recogiendo Pechinas en un Atardecer Latinoamericano sin Remisión). (125)

Bolaño no solo desdice el mito de la identidad latinoamericana, si no que *desterritorializa* la identidad del continente zambullendo al lector en un mar de posibilidades en donde la ciudadanía coreana podría valer por aquella ucrania o húngara o incluso cubana. El protagonista al auto descubrirse se despoja una por una de todas sus certezas sobre el

¹⁸ Para una aproximación hacia la relación metafórica que existe entre la identidad latinoamericana y la identidad homosexualidad conviene leer *Loco afán, Crónicas del sidario*, 1996 (Lemebel).

discurso identitario, dándose cuenta, al mismo tiempo de que todo pueda ser volátil, de que todo pueda tratarse de un discurso, de que no haya “verdad absoluta”¹⁹.

1.1.4. La desterritorialización de la literatura latinoamericana

Si la identidad panamericana en la poética del chileno no es más que un discurso, no por esta razón se deberá pensar en Bolaño como un “parricida” que pretenda romper netamente con las narraciones que lo preceden. En realidad, la actitud del escritor para con su herencia resulta ser problemática, pues está en un constante vaivén, entre la continuidad y la ruptura. Rodrigo Fresán (2013: 15), por ejemplo, desmiente la idea difundida de que el escritor de *Los Detectives Salvajes* haya querido “incendiar” Macondo:

Porque -pensémoslo bien, mirémoslo de cerca- lo que hace Bolaño (y de ahí que él fascine tanto al aparato crítico académico anglo) no es más ni menos que una tan geniosa como ingeniosa continuación natural de lo que se supone debe ser la Gran Novela Latinoamericana. En Bolaño - para el que Cien años de soledad era infección y el Boom fiebre- no hay ningún conflicto con lo anterior.

El escritor chileno no quiere simplemente romper con la herencia del *Boom* si no actualizarla, abrirla, responderla para que esa no se vuelva institución, apuntándola como una etapa más del largo recorrido que la literatura latinoamericana tiene por delante. Gabriele Bizzarri nos dice al respecto:

Los clásicos del canon periférico, [...], se cuelgan a la intemperie, ‘para ver si aprenden cuatro cosas de la vida’ y, de esta forma, dejan de ser padres incómodos que amenazan constantemente con convertirse en oráculos que frustran y sombras castradoras, y se convierten en hermanastros de la textualidad bastarda que desestructura libremente su propia genealogía. (2017: 38-39)

La obra del chileno pues se encuentra constantemente entre “norma y transgresión, regularidad e irregularidad, continuidad y ruptura” (Fava, Bizzarri: 2017, 3) para con su herencia latinoamericana. El paso adelante de Bolaño, en este cuadro, sería la continuación natural de las obras clásicas latinoamericanas. A partir de él, las obras expanden sus horizontes narrativos, afiliándose a distintos géneros de distintos ámbitos geográficos.

¹⁹ En otro capítulo se estudiarán *los efectos de verdad* como discurso a partir de Foucault. Por otro lado, se debe decir que también para Volpi la idea de Latinoamérica como unidad sea un discurso.

1.2. El Cine americano clásico en la poética de Lynch

De forma análoga al *Boom*, el *cine clásico americano*, durante la primera mitad del siglo veinte, ha establecido los puntos de referencia de un entero imaginario en los Estados Unidos. La obra del director dialoga con la herencia que dejó esa edad de oro de Hollywood. El diálogo que se establece oscila a su vez entre la nostalgia y la crítica de aquel universo narrativo. Se critica sobre todo la instauración de una representación de la realidad “inocente”, que poco tendría que ver con el mundo cartesiano al que pretende representar. En este contexto, el modelo de cine que instauran las *majors* resulta artificial y anticuado: el *american dream*, los personajes clichés, la propaganda, entre otros circuitos del mercado son problematizados frecuentemente en el cine del autor.

1.2.1. La ambivalencia de Hollywood: entre patrimonio y mito

En primer lugar, se ha individuado cierta ambigüedad en el diálogo insistente que el cine lynchiano²⁰ establece con el cine americano clásico²¹. Por un lado, el autor reconoce en esta herencia “*un enorme patrimonio di immagini e di emozioni*” (Bertetto 2009:14). Películas de aquel periodo, cuales *Casablanca*, 1942; *Double Indemnity*, 1944; *Sunset Boulevard*, 1950 entre otras, aparecen citadas continuamente en sus obras. Por otro lado, sin embargo, para el autor, ese universo narrativo sería también “*il Grande Mito del Novecento*” (ibidem). Como mito, este universo se habría prestado a la instauración de un imaginario peligroso y globalizado, del modelo de vida problemático del *american dream*. Este se podría prestar a causar efectos negativos en la sociedad. Judith Butler, por ejemplo, nos dice que los motivos del cine clásico, tales como el de la *femme fatale*²², contribuyen al “*ritabilirsi dell’ordine della dominazione maschile*” (en Zizek 2011: 25). Julia Kristeva, por su lado, va más allá; para ella los clichés del mundo mediático estarían por reemplazar la realidad empírica: “*l’immaginario mediatico sta per divenire non*

²⁰ Parlange (2015: 11) anota que “*Lo scrittore David Foster Wallace ha scritto che, come ‘post-moderno’ e ‘pornografico’, ‘lynchiano’ è una di quelle parole ‘che si possono definire solo ostensivamente, cioè lo capiamo quando lo vediamo’. Insomma, bisogna vedere i suoi film per dare un senso alla parola*”.

²¹ Por “cine clásico” nos referimos al periodo señalado por Carluccio y Alonge en *Il cinema americano classico*, que va desde la aparición de *El Mago de Oz* en las pantallas de cine hasta más o menos mitad del siglo XX.

²² El de la *femme fatale* es un motivo frecuente del cine *noir*.

soltanto la realtà della coscienza, ma la Sola Realtà Oggettiva” (en Bertetto 2009: 10). En este cuadro, se percibe la voluntad en Lynch por deconstruir el mito que ha establecido la representación de Hollywood, sin que, por ello, esa deje de ser un motivo de fascinación para el estadounidense.

La historia del cine ha estado marcada por las ambiciones políticas del siglo pasado: se ha utilizado el cine para transmitir la retórica bélica del occidente en tiempos de guerra²³. Además, se ha querido estructurar una *sociedad americana conservadora*, a partir del *código Hays* de 1930, el cual obligaba a los productores²⁴ a proponer, en sus películas modelos de convivencia que reflejen los valores del “clima” estadounidense de la época. Se censuran los filmes que muestran “*nudità licenziosa o allusiva; [...] traffico illegale di droga; qualunque allusione a perversioni sessuali; [...] relazioni sessuali tra razza bianca e negra*” (Carluccio, Alonge: 15-19). El código prohíbe también cualquier ambigüedad “moral”²⁵ en el protagonista, destinado a sobresalir con respecto al antagonista para el buen cumplimiento del *happy ending*. Hoy, el código Hays no determina más las reglas de la creación cinematográfica, pero su herencia en Hollywood es fácilmente perceptible. Los clichés sobre cómo debe ser una película taquillera se han mantenido: el modelo del amor de pareja, los modelos sobre el accionar del héroe, el modelo del final feliz, entre otros. Lynch, por su lado, problematiza estos clichés. En el filme *Blue Velvet*, 1986, por ejemplo, desdice las dinámicas de la herencia: si bien el final feliz parece cumplirse, la narración expone las relaciones enfermizas entre un trío de personajes tendentes al sadomasoquismo. No obstante, la crítica lynchiana a la inocencia del modelo de representación, se siguen haciendo películas con los motivos del cine clásico, pues ese mito se ha vuelto indispensable para la *cultura de masa*. Carluccio y Alonge afirman que “*È dai divi di Hollywood che intere generazioni hanno imparato come pettinarsi, come baciare, come fumare*” (V-VII). En definitiva, durante el novecientos, y como consecuencia directa del éxito del cine, se ha instaurado en el mundo globalizado el mito del *american dream*.

1.2.2. Los despojos de un sueño irrealizable

²³ Para una profundización de la historia del cine, léase *El cine americano clásico*, 2006.

²⁴ La figura del productor era mucho más importante que la figura del director en el Hollywood del cine clásico.

²⁵ Entiéndase aquí la moral de la religión judeocristiana.

Para Pierluigi Basso Fossali, el *american dream* es un sueño doble: “*Il sogno del cinema e il sognare il cinema*” (2006: 407-408). Por un lado, existe el deseo objetivo en el individuo que ha nacido en la era del cine de querer ser el protagonista de una película, o sea un actor o actriz de cine. Por el otro, existe el deseo en el individuo de tener una vida como la que llevan los personajes del cine con finales felices y suburbios paradisiacos. Ambas aspiraciones resultan ilusiones irrealizables en un mundo connotado por la violencia y, la revelación del sueño fallido resulta doblemente angustiante. El mundo cinematográfico de Lynch muy seguido expone aquellos despojos de sueños que quedan luego de la desilusión de sus protagonistas. En el caso de *Twin Peaks*, 1991, por ejemplo, se ponen en juego dos planos narrativos, uno aparente que se parece al mundo de Hollywood y otro profundo, el cual es exageradamente insólito. Aquí, mientras en un primer plano se relata el sueño irrealizable, en un segundo plano se relata la realidad y su imposibilidad por sostener el sueño. En este contexto, el personaje de Laura Palmer, de personalidad ambigua se puede poner en analogía con la ambigüedad de la representación cinematográfica. Por un lado, el sueño del cine equivaldría a las virtudes de la adolescente como su belleza y su inteligencia. Por otro lado, la verdad detrás de la escena sería otra: adicción a las drogas, inclinación a la prostitución, etc. Como se puede observar el autor problematiza un imaginario heredado por el mundo narrativo de Hollywood poniendo al descubierto los defectos del mito y exponiendo, a la vez, una representación de la realidad más compleja²⁶. El *american dream* resulta un factor negativo de la sociedad, pues impone un modelo que es solamente un maquillaje de la realidad objetiva.

1.2.3. Re-semantización paradigmática del cine

Respecto al cine de Lynch la crítica ha hablado de “*autorismo radicale*” (Bertetto: 8). Se sugiere que el estadounidense se aleja de las “*sintaxis cinematográficas*” heredadas por su pasado: no solo de las del cine americano clásico, sino también de las del cine de vanguardia europeo y de las del también llamado *cine de autor*. Algunas de las técnicas

²⁶ Vale la pena mencionar a Manuel Puig, escritor argentino, quien emite un diálogo similar con las películas hollywoodenses traicionando los ideales fílmicos a los que han sido expuestos sus personajes en *La traición de Rita Hayworth*, 1968. En ambos casos, los autores dialogan con el imaginario de Hollywood, declarándose admiradores del mito, aunque reconocen la incompatibilidad del sueño con la realidad.

que Lynch usa para “*re-semantizar*”²⁷ las técnicas del cine son: la sobreposición de géneros²⁸ en oposición al *sistema de géneros*²⁹ de las *majors* y la anulación de los *regímenes de sentido narrativo* en oposición a las narraciones lineares de la industria.

Primero, a propósito de la teleserie *Twin Peaks*, codirigida con Mark Frost, se debe de indicar que esta resulta de difícil catalogación incluso para el espectador experto. Una de las primeras urgencias del telespectador para intentar entender mejor la serie es la de saber a qué género pertenece con la intención de normalizarla en su imaginario (catalogarla entre otros filmes). Por un lado, la superficie melodramática de esa la podría colocar en el género de la *soap-opera*³⁰. Sin embargo, el trasfondo misterioso e inquietante que subyace en la serie problematiza el género. La serie gira alrededor de la muerte de Laura Palmer, a partir de ella, el espectador irá descubriendo las redes de corrupción que se tejen detrás de la aparente serenidad del pueblo de Twin Peaks. En realidad, se trata de un relato surreal de la violencia que oscila entre el *noir* y el melodrama, la ciencia ficción y lo grotesco, el *kitsh* y el thriller, las vanguardias y la ficción realística, anulando cualquier atisbo de catalogación del modelo clásico³¹.

En segundo lugar, adoptamos la teoría de Andrea Minuz en cuanto, en *Lost Highways*, 1997

*Necessità del racconto e necessità dell'identificazione (dello spettatore con il protagonista)*³², ovvero i due grandi regimi di senso del cinema narrativo, sono [...] interrogati sino al cuore del proprio enigma, [...] nella propria costitutiva fascinazione. Sospesi tra il proprio svolgimento e il ritorno infinito su di sé. (Bertetto 2008: 90-109)

El filme relata la historia de Fred Madison, un jazzista inseguro, continuamente celoso de su mujer Renée, que termina por cometer uxoricidio. Para negarse la propia culpa, Fred realiza una “fuga psicogénica”³³ hacia otra realidad en dónde se transmuta en Pete Dayton, un personaje más joven que conlleva una vida distinta. La realidad inventada no

²⁷ Debemos esta palabra a la crítica como se verá enseguida.

²⁸ En verdad se trata de una característica del arte posmoderno. En todo caso, el palimpsesto genérico que ejerce Lynch en sus obras resulta igualmente fuera de lo convencional incluso para el postmodernismo.

²⁹ La clasificación en géneros resultaba indispensable durante los albores del cine. Hoy, no se puede reducir un filme a un solo género, sin embargo, la clasificación sigue vigente por necesidades prácticas.

³⁰ Elementos típicos de esas teleseries son los triángulos amorosos, los líos que nacen del factor *dinero*, la emergencia del chico rebelde, entre otros.

³¹ Para profundizar el tema de los géneros del cine clásico cfr. Carluccio, Alonge.

³² Los paréntesis son nuestros.

³³ Aunque David Lynch haya reconocido que a la hora de realizar el filme no sabía de la existencia del término psicológico “fuga psicogénica”, está muy de acuerdo con la analogía que ha sugerido al respecto la crítica (Rodley: 327).

dura mucho y el protagonista deberá hacer frente a sus *fantasmas*. Se trata de una obra de carácter cíclico, en dónde el prólogo y el epílogo son equivalentes, ambos connotados por la misma situación, aunque narrada desde distintos puntos de vista, y connotada por la frase: “*Dick Laurent is dead*”. Este hecho desdice el estatus de *narración linear*, poniendo en juego el espacio de toda una narración como ficticio (incluso dentro de la narración) o en todo caso proponiendo una suerte de *suspensión temporal* dentro de lo narrado. Así mismo, existen dos protagonistas y dos narraciones: dos películas en lugar de una. De este modo se anula la identificación del espectador con el personaje³⁴. En este caso, el primer protagonista adquiere el rol del espectador que observa la vida/película del segundo protagonista. De este modo, Lynch problematiza no solo la narración, sino el lugar por adoptar del espectador a la hora de la visión del filme: este no sabría con cuál de los protagonistas identificarse. Ambas expectativas del espectador, la de pretender un final que acabe con la tensión de la obra y la de pretender una linealidad narrativa³⁵ son burladas. Se trata de una *re-semantización* del lenguaje del cine, como ha sugerido Basso Fossali. Este dice que el lenguaje cinematográfico de Lynch revoluciona la “semiótica” del cine ejerciendo una “deformación coherente” de ese (2006: 299-300).

1.2.4. El cine que deconstruye al cine

Por último, se debe de recalcar que, como se ha dicho, en la obra de Lynch, hay un sinnúmero de citas a películas del cine hollywoodense. Su proyecto es el de evidenciar la imposibilidad en el arte, de ejercer una representación mimética de la realidad. El mundo sobre el cual se apoyan los filmes del autor no es el mundo real, sino el mundo de la representación. Para Andrea Bellavita el sistema narrativo de Lynch es un *metalenguaje* que problematiza a nivel sintáctico el lenguaje cinematográfico: “*Se a livello narrativo il film lavora sull'impossibilità/inutilità dello spettatore di dominare il testo, al contrario il livello sintattico può essere esplorato, scomposto, interrogato analiticamente, proprio per vedere in che termini il linguaggio viene usato e torto per raggiungere il suo effetto*” (Bertetto 2006: 127-130). El norteamericano denunciaría las grietas del imaginario de Hollywood, a través de la problematización de sus formas de

³⁴ La identificación del espectador con el personaje es crucial para que la retórica del cine de Hollywood funcione. Para profundizar sobre el tema, cfr. Carluccio y Alonge.

³⁵ Películas como *Mulholland Dr* e *Inland Empire* resienten también de la ausencia de linealidad narrativa.

representación, delatando lo artificioso de sus prácticas. Para él, la representación cinematográfica no puede relatar el mundo objetivo, siendo necesaria una reforma sintáctica, basada más en las impresiones fuertes que en la narración. Basso Fossali dice al respecto que

[...] al posto dell'originalità di una 'storia' che solitamente regge l'interesse per un film, avremo allora una predilezione per esperienze sensibili anomale, stati percettivi alterati, apprensioni del mondo sensibile del tutto eccentriche; tali modi di percepire e sentire sono narrati attraverso un'immersione nell'esperienza di personaggi che non hanno nulla da dirci; si offrono solo come mediazione per accedere ad altri 'sentire' (2006).

El canon es necesario para Lynch como punto de referencia a partir del cual armar su propia estética. El estadounidense reconoce en la estética de la edad de oro del cine, una etapa primaria por superar, a nivel sintáctico, pero también como imaginario occidental, estancado en un modelo que no pertenece más a la realidad contemporánea. Así, abre las puertas de la narración, hacia otras posibilidades más autónomas de cine.

2. Vanguardia: entre la militancia y la ironía

Ambos autores ponen en juego en sus obras algunos artificios de las vanguardias³⁶. Por un lado, Bolaño ha sido parte de un movimiento que se pretendía de vanguardia llamado *Infrarrealismo*; por el otro, Lynch ha confesado más de una vez su amor hacia el *Surrealismo* y otras vanguardias. En ambos casos se problematizan los postulados éticos y estéticos de las vanguardias desde su carácter de autonomía radical. Al mismo tiempo, se abre el discurso de la vanguardia hacia el horizonte del arte contemporáneo, equiparando sus técnicas de ataque anticonstitucional a un mero artificio lingüístico posmoderno. Se intenta “*superare l'elitismo modernista senza abbandonarlo, ma piuttosto allargando i linguaggi (...) in molte direzioni diverse*” (Jenks en Ceserani: 128).

2.1. Las vanguardias en la poética de Bolaño

³⁶ Hay “vanguardias históricas” y hay “vanguardias” a secas. La diferencia reside en que las primeras son más “oficiales” que las otras. Su auge se encuentra en las tres primeras décadas del siglo XX.

La primera etapa del Bolaño escritor se ve reflejada en su experiencia con el movimiento *Infrarrealista* mexicano³⁷, tal vez el último movimiento de vanguardia latinoamericana del siglo veinte durante los años setenta³⁸. Esta experiencia, sin duda, dejó en claro muchos de los temas centrales de aquella que luego será la poética del chileno. Se observa que en su madurez literaria parece renegar, no sin un poco de nostalgia de esta etapa fundamental de su vida. Por comodidad argumentativa, conviene dividir el acontecer del escritor en dos partes: la del militante vanguardista y la del prosista incrédulo.

2.1.1. El poeta militante

Se puede construir un esbozo de la estética infrarrealista a partir de los manifiestos escritos por Mario Santiago Papasquiaro, José Vicente Anaya y Roberto Bolaño. En ellos, el terceto exalta su rechazo a los demás poetas de su época por considerarlos portadores de una cultura alienada y elitista. Se acusa al poeta de ese periodo, al mismo tiempo, por su serenidad anti reaccionaria con la que ese ejerce el oficio de las letras. Los infrarrealistas además ensalzan la propia marginalidad, en contraposición con la institución literaria, celebrando provocativamente una estética en favor de la “acción”³⁹. Según Vásquez Mejías (2014: 59) la “incitación” de los infrarrealistas es hacia los poetas de su época, a estos se les exige “buscar una nueva sensibilidad” porque la realidad está “debajo de lo que podemos aprehender a simple vista”. Bolaño, por su lado, pretendía “subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual”. Se obtiene entonces que los infrarrealistas no pretenden revolucionar el arte sino la relación que hay entre el arte y la vida diaria. La “ética” de estos es la “Revolución”, o sea la abierta denuncia al sistema; la “estética” es la “Vida”, pretendiendo la vida como un libro que se va escribiendo conforme el acontecer de los personajes que a su vez son poetas⁴⁰. La experiencia del

³⁷ Bolaño publicó sus primeros poemas en *Poetas infrarrealistas mexicanos* y *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego* y sus primeros artículos en la revista *Plural*, durante ese periodo (Bolognese 2009: 21).

³⁸ El movimiento infrarrealista en realidad fue fundado por Roberto Matta cuando fue expulsado del Surrealismo de Breton y no duró más de tres años. El único miembro fue Matta. La de Bolaño fue una recreación setentera del movimiento (21).

³⁹ Para profundizar sobre el movimiento léase *Nada utópico nos es ajeno*, 2013, libro electrónico que reúne todos los manifiestos y otros poemas.

⁴⁰ Parece ser esta la actitud del joven poeta Juan García Madero, uno de los protagonistas de *Los detectives salvajes*, quién se decide por escribir los acontecimientos de su vida en relación con la poesía mexicana.

chileno en el movimiento fue en realidad bastante corta. Sus andares cognoscitivos lo llevarían a Europa, teniendo que separarse de su “pandilla” de poetas mexicanos. En España comenzaría su ascensión literaria, ascensión que mantendrá hasta su muerte⁴¹.

2.1.2. El prosista incrédulo

Su periodo en la vanguardia le sirve de inspiración para la escritura de *Los Detectives Salvajes*, 1998 en un momento más maduro. La novela está centrada en las vivencias de los “fundadores” del *Realvisceralismo*⁴², Arturo Belano y Ulises Lima, en su búsqueda de la poetisa Cesárea Tinajero. Bolaño rememora nostálgicamente su pasado vanguardista, dando cuenta del fracaso de una generación de jóvenes que pretendió, con inocencia, cambiar el mundo en el marco de la contemporaneidad, connotado enormemente por el virus de la imposibilidad⁴³. La novela resulta alegórica de un doble fracaso latinoamericano: artístico y político. Andrea Cobas Garral y Verónica Garibotto (Paz, Faverón 2013: 170-186) sugieren que en la novela, revolución y vanguardia se funden para dar cuenta de lo anticuado de sus postulados por la imposibilidad de su realización objetiva en el clima latinoamericano de la época. Según ellos, “la figura de Cesárea Tinajero condensa el fracaso del proceso de modernización emprendido por la vanguardia en los años 20”. Este fracaso en la novela se extiende hasta los años 90 (Bolognese: 114), convirtiéndose en un fracaso secular. En efecto, muy seguido en la novela, la imposibilidad de la aplicación de los postulados estéticos de vanguardia se traduce en la imposibilidad de realización de sus postulados éticos. Los proyectos de “revistas literarias” en la novela (la de Cesárea Tinajero y la de Belano y Lima) terminan en fracaso:

Ulises Lima había sacado una revista con poemas de María Font, de Angélica Font, de Laura Damián, de Barrios, de San Epifanio, de un tal Marcelo Robles (del que no he oído hablar) y de los hermanos Rodríguez, Pancho y Moctezuma. [...] La revista (dos números, ambos de 1974) se llamaba *Lee Harvey Oswald* y la financió íntegramente Lima. [...] Según él, *Lee Harvey Oswald* debió continuar, la cortaron justo en el mejor momento, [...]. (Bolaño 1998: 27)

⁴¹ Para una profundización de la biografía del autor léase *Pistas de un naufragio*, 2009.

⁴² Aquí, el *Realvisceralismo* adquiere todas las características de lo que fue en su época el *Infrarrealismo*, mientras que los poetas Arturo Belano y Ulises Lima serían los *alter ego* ficticios de Roberto Bolaño y Mario Santiago.

⁴³ Después del acontecer de los filósofos existencialistas, cualquier tipo de trascendencia fue negada.

Luego saqué la revista que aún tenía bajo el brazo y la pasé por delante de sus ojos. Ah, qué muchachos, los dos hicieron ademán de cogerla, pero no pudieron. Éste es el primer y último número de *Caborca*, les dije, la revista que sacó Cesárea, el órgano oficial, como quien dice, del realismo visceral. (260)

Al mismo tiempo, el espíritu revolucionario del Bolaño joven es entrecomillado en la novela. Sus héroes vanguardistas, que quieren cambiar el mundo, terminan por fracasar doblemente. Ya no existe una lucha anticonstitucional, en el nuevo Bolaño todo está perdido. Belano, Lima y Cesárea, al darse cuenta de la imposibilidad de realizar sus postulados éticos y estéticos se deciden por autoexcluirse:

Recuerdo su risa, muchachos, les dije, caía la noche sobre el DF y Cesárea se reía como un fantasma, como la mujer invisible en que estaba a punto de convertirse, una risa que me achicó el alma, una risa que me empujaba a salir huyendo de su lado y que al mismo tiempo me proporcionaba la certeza de que no existía ningún lugar adonde pudiera huir. (421)

Distinguí la voz de Belano otra vez. Decía que cuando él llegó a África también quería que lo mataran. Relató historias de Angola y de Ruanda que yo ya conocía, que todos los que estamos aquí más o menos conocemos. Entonces la voz de López Lobo lo interrumpió. Le preguntó (lo oí con total claridad) por qué quería morir entonces. La respuesta de Belano no la escuché, pero la intuí, lo que carece de mérito pues de alguna manera ya la conocía. Había perdido algo y quería morir, eso era todo. Luego oí una risa de Belano y supuse que se reía de aquello que había perdido, su gran pérdida, y de él mismo y de más cosas que no conozco ni quiero conocer. López Lobo no se rio. Creo que dijo: vaya, por Dios, o algún comentario de ese tipo. Luego ambos se quedaron en silencio. (489)

Entonces habló Logiacomo, supongo que para apaciguarnos. Ulises se esfumó, dijo. ¿Cómo que se esfumó? Pregúntaselo a Montero, nosotros nos acabamos de enterar. Tardé más de la cuenta en comprender que Ulises no había desaparecido durante el vuelo de vuelta (en mi imaginación lo vi levantarse de su asiento, atravesar el pasillo, cruzarse con una azafata que le sonríe, entrar en el lavabo, echar el pestillo y desaparecer) sino en Managua, durante la visita de la delegación de escritores mexicanos. Y eso fue todo. (324)

Después del fracaso, a los héroes de Bolaño parece quedarles o el margen o la muerte. Se excluyen de la sociedad y de los circuitos que la rigen, observando todo desde el margen⁴⁴. Esto es lo que le queda al Bolaño maduro de su etapa vanguardista, una nostalgia hacia una época en la que las posibilidades parecían infinitas, más aun, a través de la contestación epistemológica de vanguardia. El Bolaño maduro reconoce el fracaso, artístico e ideológico, de las vanguardias, reconociendo al mismo tiempo su propio fracaso al pretender la revolución a través del arte. El arte de hoy y el arte de ayer encuentran un enlace en su imposibilidad de trascendencia.

⁴⁴ La propuesta de la marginalidad infrarrealista parece seguir en pie incluso en el Bolaño más maduro. Los cuerpos “infra” (cfr. Vásquez) son cuerpos que a pesar de existir “no se vislumbran”. A ello se puede agregar (Bolognese:167) que Arturo y Ulises han convertido “su tendencia a la marginalidad en marginalidad como tendencia”.

2.1.3. La vanguardia: puente entre dos épocas

La mirada de Bolaño no se remite solamente a su experiencia biográfica. En sus novelas, frecuentemente, la aparición de movimientos de vanguardia sirve para problematizar las pretensiones de autonomía de estos, que se inscriben como excesivamente opuestos a cualquier estética en un mundo en dónde la única forma de compartir cualquier tipo de arte es la dinámica del mercado. A propósito, Ceserani dice que

(...) le trasformazioni profonde avvenute nell'articolazione sociale, nei sistemi della comunicazione culturale e nel mondo dei linguaggi e dei media rendono ormai quasi del tutto obsoleta ogni pratica di attacco avanguardistico alle istituzioni e alle tradizioni sul terreno linguistico e letterario, condannandola a un immediato inglobamento nella rete dei codici istituzionali (...), al punto che la metafora avanguardistica sembra ormai aver perso ogni possibilità di rapporto con lo stesso suo referente di partenza, e cioè con il mondo delle tecniche militari, che si e d'altra parte esso stesso fortemente integrato con il mondo delle tecniche della comunicazione (i missili come messaggi, i missili intelligenti, ecc.) (122)

La imposibilidad de irle en contra a la institución se refleja no solamente en la vocación fracasada de los héroes bolañanos, sino también a través del sueño, hoy más que nunca irrealizable de los movimientos de vanguardia de estar fuera del canon. Se critica, además la voluntad vanguardista por la “distinción”, por tratarse de una voluntad análoga a aquella que tenían las ideologías solidificadas que en el pasado contribuyeron a la exclusión y el exterminio de millones de personas⁴⁵. En *Estrella distante*, 1996, por ejemplo, el artista Alberto Ruiz-Tagle, alias Carlos Wieder, fotografía mujeres asesinadas por él mismo, reivindicando su muestra como portadora de una *nueva estética* exageradamente conforme con aquella de las vanguardias históricas. Para Jeremías Gamboa Cárdenas (Faverón, Paz: 237-238), Bolaño pretendería evaluar a las vanguardias desde su obsesión por “osar” en el arte:

La inscripción de rituales de tortura y asesinatos como elementos constituyentes de una representación simbólica que se puede reclamar artística -las imágenes de cuerpos en agonía o inertes como elementos de una instalación fotográfica o como motivos referidos en una ‘acción’ de escritura aérea- es el fruto de una lectura ‘al pie de la letra’ de ciertas proclamas y fantasías de los movimientos más nihilistas de la vanguardia histórica: la erosión sin cortapisas de la división entre el arte y la vida como un modo de desbaratar la estatización del arte moderno y el ensalzamiento del crimen como una de las bellas artes. Se lee en el Segundo Manifiesto Surrealista:

⁴⁵ Hablamos de las ideologías principales que se pusieron en juego durante la segunda guerra mundial, es decir, el fascismo y el comunismo.

‘El surrealismo no tuvo miedo de hacer por sí mismo un principio de revuelta total, completa insubordinación, de sabotaje acorde con la regla [...]. El más simple acto surrealista consiste en precipitarse calle abajo, pistola en mano, y disparar a ciegas. Tan rápido como puedas jalar el gatillo sobre la multitud’.

Lo que ejerce Wieder, es un arte conforme, no solo con las pretensiones de vanguardia, sino también con la época que vive, o sea la de la dictadura chilena. En este cuadro, ideología y vanguardia se ponen en analogía desde sus postulados radicales y su afán por la exclusividad. El modernismo elitista entraría en colisión con un posmodernismo más democrático, así como las ideologías cerradas entran en colisión con las dinámicas contemporáneas de una globalización de pretensión *igualitaria*. En el chileno, el vanguardismo y el posmodernismo son perfectamente equiparables porque ambos obedecen a las mismas dinámicas del mercado, anulando enseguida cualquier pretensión elitista. La única diferencia radicaría en la total aceptación del segundo del fracaso de los postulados del primero: se asiste a una continuidad natural en la historia del arte. Según Alan Wilde:

(...) mentre gli scrittori del moderno cercarono, rivolgendosi all’interiorità, alla trascendenza, al mito, alle forme assolute dell’ironia “di recuperare una qualche verità essenziale per restaurare un ordine in quella che Virginia Woolf definì “un’età di frammenti”, gli scrittori del postmoderno rappresentano “la percezione e l’accettazione di un mondo il cui disordine eccede e sfida ogni ricomposizione”. (Ceserani: 126)

La fragmentación del hombre contemporáneo sería otro denominador común entre ambos tipos de arte. En este contexto, los elementos discordantes de la vanguardia, que causan extrañamiento en el lector, serían formas de la representación de un entorno fragmentado e inexplicable. En dónde el posmoderno admite la pérdida de la identidad y convive con la confusión del mundo contemporáneo, el vanguardista por creer todavía en algún cierto tipo de trascendencia está destinada al fracaso de sus expectativas. Verbigracia, en 2666, en *La parte de los críticos*, Liz Norton le cuenta a Piero Morini la historia de un pintor, iniciador de una vanguardia que los críticos llaman luego “nuevo decadentismo o animalismo inglés”. Su obra cumbre es “una espiral de autorretratos [...], en cuyo centro, momificada, pendía la mano derecha del pintor” (Bolaño: 2004, 76). El pintor en su última obra niega su propia capacidad creativa, quitándose la mano para convertirla en un producto más del mercado: ha dado cuenta del fracaso. El vanguardista parece haberse rendido ante las dinámicas del capital y por esto decide retirarse del clima artístico de su entorno. Además, cuando Morini le preguntará al pintor, en un manicomio toscano, por qué razón ese se había cortado la mano, este le responderá que por dinero. También, en

el mismo cuadro, colocando sus autorretratos en una espiral expone su “yo” fragmentado en la imposibilidad *de recomposición* de sí, su *yo contemporáneo* caracterizado por su inevitable “desorden existencial” (Jameson en Ceserani: 84). La alegoría es la de la trayectoria fallida de las vanguardias y la consecuente sensación de fracaso en un mundo tendente a la “destrucción del yo” (85). Para Bolognese (2009: 154): “El yo fragmentado de los personajes de Bolaño es un <<yo frágil>>, que llega a asumir posiciones escépticas y narcisistas, propias de una sociedad individualista”. El conocimiento de la imposibilidad en medio de las leyes de compra y venta y el consecuente escepticismo frente a la vida y al arte llevan al pintor a auto marginalizarse en un manicomio. En este cuadro, las vanguardias se convertirían en uno más de los tantos artificios posmodernistas para decir la crisis de la contemporaneidad. El uso de las vanguardias en la poética de Bolaño es funcional para la representación de un mundo contemporáneo volcado hacia el fracaso, violento, extraño, paranoico, caótico, etcétera, además de connotado, sobre todo, por la omnipresencia, en él, de la incertidumbre. Según García Canclini (Faverón, Paz: 231-256) el ejercicio de Bolaño tiene sentido en cuanto “*Radicalizar el proyecto de la modernidad es agudizar y renovar esta incertidumbre, crear nuevas posibilidades para que la modernidad pueda ser siempre otra cosa más*”. El chileno inscribe las vanguardias en un plano posmoderno, abriendo sus discursos a otras posibilidades de narración que no parezcan caducas o exageradas, sino que entren en sintonía con la ironía típica del arte actual.

2.2. Las vanguardias en la poética de Lynch

La etapa juvenil de Lynch representó para él y los demás directores de su generación, un periodo de grande experimentación cinematográfica. Para el norteamericano, la importancia de las vanguardias reside en su potencial por articular un distinto modo de hacer cine, un cine que pueda transmitir una “experiencia sensorial”⁴⁶ en lugar de narrativa. El director no se limita al uso de elementos de una sola estética de vanguardia⁴⁷, más bien utiliza rasgos de distintas vanguardias, los cuales puedan

⁴⁶ Tanto en Rodley como en Bertetto se habla de experiencia sensorial o sensitiva a la hora de referirse a la poética de Lynch.

⁴⁷ Para una profundización del tema de las vanguardias léase *Avanguardie artistiche del novecento*, 1959 (De Micheli) o *L'avventura del cinematografo*, 2007 (Bernardi).

exponer mejor su poética. Así pues, las vanguardias, en Lynch se convierten en meros artificios estéticos para decir una poética novedosa. Se notará, además, que en sus narraciones, no existe la posibilidad, ni siquiera cuando se trata de su propia representación, de representar fielmente la realidad.

2.2.1. Expresionismo y advenimiento del fantasma

Andrea Parlangei relaciona a Lynch con el *Expresionismo* reincidiendo en las palabras de David Foster Wallace:

Dal momento che Lynch ha studiato come pittore, sembra strano che nessun critico abbia mai trattato del palese rapporto tra i suoi film con la tradizione classica del cinema espressionista di Wiene, Kobe, del primo Lang, ecc. E sto parlando della più semplice e diretta definizione di espressionismo, vale a dire l'uso di oggetti e personaggi non come rappresentazione ma come mezzi di trasmissione per le impressioni e gli stati d'animo personali del regista. (2015: 18)

Además, Paolo Bertetto (15) piensa que la poética del norteamericano tiene ciertas características que remiten a *El gabinete del doctor Caligari*, 1920, de Robert Wiene, filme expresionista por excelencia. Lynch ha declarado también su admiración por el pintor expresionista alemán Oskar Kokoschka⁴⁸.

El expresionismo nace en contraposición al positivismo, el cual entraba en conformidad con el *naturalismo* y el *impresionismo* franceses. De Micheli dice que “*Se per l'artista naturalista e impressionista infatti la realtà rimaneva sempre qualcosa da guardare dall'esterno, per l'espressionista invece era qualcosa in cui calarsi, in cui vivere dall'interno*” (1959: 71). En efecto, los artistas expresionistas distorsionan la representación de la realidad conforme a la interioridad subjetiva de sus protagonistas. Se trata de descubrir la “realidad neta” que solo podría verificarse a través del ser, siendo el trabajo del artista “transfigurar todo el espacio” para exponer el “aspecto más íntimo de las cosas” (88). En este cuadro, la representación lynchiana no deja de parecer expresionista pues expone mundos deformados, sublimados o ridiculizados por la sensibilidad de sus personajes. Los mundos narrativos del autor, entonces le resultarían bizarros al espectador, porque representan una realidad más íntima que se opone a la realidad superficial de las representaciones corrientes. En definitiva, si hay un elemento,

⁴⁸ A propósito del pintor, el cineasta dice en una entrevista: “*È strano, poiché a quell'epoca la sua pittura non mi eccitava più di tanto. Ma oggi mi rendo davvero conto che si tratta dell'uomo che mi fa praticamente più impazzire*” (Rodley: 59).

en la poética del norteamericano, heredado del cine de Wiene es el de la personificación de los “fantasmas”⁴⁹ internos en el mundo externo, fantasmas que deforman el entorno de los héroes. Verbigracia, en el cine de Wiene hay una predisposición en la escenografía al uso de las líneas oblicuas para evidenciar la perturbación de su protagonista; estas surgen en contraposición con las líneas rectas de la realidad tangible y positivista. En el cine de Lynch, en cambio hay una predisposición por torcer los espacios de la narración, confundiéndolos y problematizándolos una y otra vez. La distorsión aposta de la representación de la realidad da cuenta de la inestabilidad psíquica de los personajes que la habitan, como en el caso del *Calligari*. En películas como *Eraserhead*, *Mulholland Dr*, *Lost Highways* e *Inland Impare*, los protagonistas habitan una realidad que muta conforme a sus traumas. Por ejemplo, el hijo del protagonista de *Eraserhead* tiene las semblanzas de una criatura mutante en lugar de humana, mientras que en *Mulholland drive*, la protagonista no se impresiona, cuando en el *Club Silencio*, la cantante desfallece y su voz sigue cantando como en *play-off*. Las patologías psíquicas, los sueños y miedos de los personajes, que pertenecerían a un plano interior y/o vertical del sujeto, se exteriorizan en el plano de la realidad exterior y/o horizontal (Zizek: 45), y ambos planos se fusionan volviéndose uno solo. Aquí, la representación normalizada de la realidad pierde estabilidad en favor del *universo mental* de los personajes. En *Lost Highways* surge un personaje *fantasmático*, que parece más bien ser fruto del subconsciente del protagonista: *Mystery Man*. El extrañamiento que percibe el espectador al dar con la colocación bizarra de un personaje que parece venir del cine expresionista de los años veinte en una escenografía que representaría el festejo contemporáneo resulta revelador en la poética lynchiana. El cine de Lynch, ambientado en una contemporaneidad crítica, cuya característica más resaltante sería la angustia, entra en diálogo con los postulados del expresionismo cinematográfico y pictórico. La tercera temporada de *Twin Peaks* termina con un grito desesperado de la protagonista Laura Palmer. Se obtiene que, luego de la imposibilidad de resolución del feminicidio parece quedar solo un grito de desesperación muy parecido a *El Grito* de Munch. La analogía entre la estética ultramoderna lynchiana y la estética del periodo del expresionismo alemán cabría en el hecho en que ambas propuestas están connotadas por la angustia generalizada: “*Mai*

⁴⁹ El *fantasma fundamental* es la esencia más íntima del sujeto, inaccesible al control subjetivo (Zizek 2011: 35).

l'uomo è stato più piccolo. Mai è stato più inquieto. [...] Ed ecco urlare la disperazione: l'uomo chiede urlando la sua anima, un solo grido d'angoscia sale dal nostro tempo" (De Micheli: 72). En ambos contextos, la interioridad de los personajes moldearía el mundo exterior a ellos.

2.2.2. Un llamado a los sentidos a través del cine experimental

Basso Fossali ve en el cine de Lynch reminiscencias del cine experimental⁵⁰, no solamente en sus primeras obras, sino también en las posteriores. En el cine del autor hay una recurrencia por (28-29):

- a) Il rifiuto della forma classica del "racconto" per immagini a favore di un modello musicale nella concatenazione di episodi discorsivi; [...] una narrativizzazione di forme figurative e plastiche, al di là di qualsiasi "storia" classicamente da raccontare.
- b) La narrativizzazione dell'esperienza percettiva; [...]
- c) [...] effetti di derealizzazione, operazioni di decontestualizzazione, strategie di ibridazione, ricezioni per sedimentazione e stratificazione di immagini e suoni di diversa provenienza e di differente materia dell'espressione.
- d) [...] il piano dell'espressione stesso del testo filmico diviene oggetto di una apprensione sensibile (il film sullo schermo ha un impatto estesico, ossia sul nostro corpo di spettatori).
- e) [...] possibilità di compiere un lavoro di elaborazione di forme plastiche e di stilizzazioni della figuratività del tutto emancipato dal rispecchiamento del mondo naturale e del paesaggio sociale. [...]
- f) [...] disoccultare un intero immaginario collettivo, in qualche maniera "rimosso"; per tale ragione esso affonda così spesso su temi quali l'attività onirica, la violenza, la sessualità, [...]

Teniendo en consideración que de los demás puntos se ha hablado, conviene adherir al punto "a", la pasión que el autor tiene por el arte de la música⁵¹. El utilizzo del sonido es más relevante en el cine de Lynch que en los otros. A propósito, Rodley menciona: "*In ogni caso il regista di Missoula si è rivelato probabilmente l'autore contemporaneo più scaltro nell'utilizzo di musica preesistente. Oltre ad aver rinnovato il mezzo con un approccio al sonoro ricco e sperimentale, Lynch ha infatti trasferito su celluloidi le qualità visionarie e oniriche del pop e del rock*" (1997: 181). El elenco esbozado por Basso, sin

⁵⁰ El primer filme de Lynch fue un cortometraje llamado *Six Figures Getting Sick (Six Times)*, 1966. Si se le quiere enclaustrar en un género, se puede decir que se trata de un filme experimental. Lynch dice que su idea era la de dar la impresión de una "pintura viva" (cfr. Rodley).

⁵¹ Bástese acotar que mientras el último largometraje del autor (*Inland Empire*) es del 2007, su último disco musical (*Thought Gang*) se estrenó en el 2018.

embargo, evidencia la imposibilidad de la crítica de definir el cine ultramoderno de Lynch. El cineasta sería un autor de cine experimental, solo en cuánto, literalmente, experimenta con las innumerables herencias del séptimo arte.

2.2.3. Surrealismo: subconsciente, traición sémica y provocación

El *surrealismo* es la vanguardia que más ha influenciado la poética de Lynch. En ocasión de la presentación del documental de la BBC sobre el surrealismo *Ruth, Roses and Revolver*⁵², 1987, el director nos dice:

Se il surrealismo è il subconscio che parla, allora penso di identificarmi con esso, e posso dire di essere in qualche modo surrealista. Penso che i film dovrebbero avere una storia in superficie, ma sotto dovrebbero accadere cose che sono astratte, che risuonano in aree che le parole non possono aiutare a trovare, perché sono aree del subconscio⁵³. (Parangeli 2015: 18)

Como se puede observar, el área abstracta del subconsciente es uno de los elementos más privilegiados de la representación de Lynch, la cual, por esta misma razón, resulta muchas veces *extrañante*. El director parece entrar en sintonía con la fijación de los surrealistas por inclinarse a la creación a partir del uso del subconsciente. Si esos pretendieron “[...] *imparare con ogni mezzo a liberare le forze del nostro Io inconscio anche nello stato di veglia, è necessario trovare i modi per far intervenire nella vita dissipata dei nostri giorni la voce sepolta del nostro spirito, quella voce che le convenzioni più brutali tentano di ricacciare indietro*” (De Micheli: 181), en sintonía con el artificio de la *escritura automática*, Lynch declara que

[...] *Quando sei solo con te stesso la semplice scrittura ti appare limitata, e vorresti in qualche modo spalancare e buttar fuori tutto, permettendo ad altri elementi d'intervenire. Ne emergono idee nuove, diventa davvero incredibile. A volte, tentando di rimuovere te stesso, puoi arrivare a vedere delle cose fantastiche. Distribuire il colore col le dita e lasciare che tutto proceda, innestare una specie di pilota automatico* (Rodley: 37).

⁵² En verdad, la colección de películas mostradas en el documental posee estéticas múltiples de vanguardia. La lista comprende *Entr'acte*, de René Clair, *Emak Bakia* de Man Ray, *The Girl with a Prefabricated Heart* de Fernand Léger, *Ghosts Before Breakfast* de Hans Richter, *The Man with the Movie Camera* de Dziga Vertov, *Discs* de Marcel Duchamp, *The Blood of a Poet* de Jean Cocteau, *Desire* de Max Ernst.

⁵³ La crítica ha puesto el cine de Lynch en diálogo con películas surrealistas cuales *Un Perro Andaluz*, *El Oscuro Objeto del Deseo*, *Bella de Día* y *La Fascinación Discreta de la Burguesía* de Luis Buñuel; *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais; *El Hombre que miente* y *El Inmortal* de Alain Robbe-Grillet; *Orfeo* de Cocteau; todos los filmes de Maya Deren y *Sueños que el Dinero puede comprar* de Richter.

El director ha declarado en diversas entrevistas que muy seguido actualiza las *ideas*⁵⁴ originarias de sus filmes de acuerdo con el proseguir de estos, algo muy parecido a lo que los surrealistas llamaron *escritura automática*. Por ejemplo, con respecto a *Blue Velvet* (201), ha dicho que a la hora de la realización de la película no se detuvo a pensar “racionalmente” acerca de sus elecciones, agregando que para él la realización de un filme es cuestión del “subconsciente”. Además, ha contado que muchos de los elementos más exitosos de la teleserie *Twin Peaks*, surgieron como frutos del destino (220-264)⁵⁵. Por otro lado, se debe de notar como a través del uso de la técnica de escritura deliberada, se traiciona al mismo tiempo el principio de la narración convencional. Como en *Un Chien Andalou*⁵⁶, la filmografía de Lynch privilegia la superposición de planos y escenas del todo heterogéneos dando la impresión de la ausencia de tiempo y del espacio de la narración, como queriendo emular el proceder de un sueño que carece de coherencia, como queriendo emular los andares intrincados del subconsciente.

Lynch, heredero de la estética surrealista pone en juego un mundo onírico, cuyo único fin parecería el de causar extrañamiento en el espectador. Extrañamiento que nacería no solo de la superposición exagerada de planos, sino también, a nivel diegético, de la proposición de objetos y sujetos dislocados de sus lugares naturales y colocados en ambientaciones totalmente ajenas a estos. Este método no difiere mucho de la *belleza surrealista*, aquella que hay en el “encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”⁵⁷. Esta es la belleza que parece proponer también Buñuel en *Un chien andalou* en donde se pueden encontrar escenas bizarras como la de los caballos muertos, apoyados sobre pianofortes, siendo arrastrados por el protagonista. Al mismo tiempo, Lynch en *Twin Peaks* propone escenas como las del vendedor de zapatos, de solamente el lado izquierdo, manco y disturbado, gritando dentro de una comisaría. Este ejercicio de extrañamiento característico del arte de vanguardia y, que, en

⁵⁴ En sus entrevistas Lynch habla de “ideas” que son superpuestas en su cine a través de imágenes y sonidos en contraposición con la narración cinematográfica normalizada que tiene a la coherencia estructural.

⁵⁵ La elección de la actriz que protagonizó a Laura Palmer; la idea de introducir el sujeto Bob como abstracción del mal; la voz retorcida que tienen los personajes en el *Red-room*, entre otros.

⁵⁶ Nos concentraremos enseguida en la analogía que posee esta película con la teleserie de Lynch.

⁵⁷ Estas son palabras de Lautréamont, extensamente conocidas en el mundo académico.

el surrealismo, está ligado al carácter onírico de la narración, entra en conformidad con la poética del norteamericano volcada hacia la prevalencia del misterio⁵⁸.

El surrealismo posmoderno de Lynch, sin embargo, no se limita a ejercer técnicas de extrañamiento para confundir al espectador. En realidad, siguiendo la estética del pintor surrealista René Magritte, Lynch pretende poner en jaque la representación de la realidad, en cuánto existiría una distancia abismal entre esta y la realidad representada. Al contrario de los demás surrealistas, Magritte no pretende colocar caóticamente objetos disconformes en sus obras para estimular el subconsciente del espectador, si no que quiere dar cuenta de la enorme distancia que hay entre la realidad y su representación a partir de la descontextualización de los objetos de sus entornos más *lógicos*. Se puede hacer entonces una analogía entre la estética de *La Trahison des Images*⁵⁹, 1928-29 y la estética de *Twin Peaks*. Por ejemplo, en cada uno de los capítulos de la teleserie se repite, en la canción de apertura, una focalización de la foto de Laura Palmer, tomada en ocasión de su premiación como reina de belleza en la escuela secundaria de Twin Peaks. Por un lado, el pintor belga problematiza la autenticidad de la representación de la realidad delatando su carácter ficcional. Se trata pues de la pintura de una pipa que mediante su *didascalia* sugiere que esa no es una pipa pues efectivamente, esa es la representación de una pipa y no una pipa. Al mismo modo, la foto de Laura Palmer exponiendo una sonrisa fresca y una mirada inocente funciona solamente como una representación del personaje de Laura Palmer. Esta traiciona la verdadera identidad del personaje en sí. A lo largo de la teleserie se van descubriendo las aficiones de la protagonista; entre ellas, su gusto excesivo por la cocaína, su adhesión voluntaria a una red de prostitución de menores, su afán perverso por burlar a sus amigos, entre otras cosas. Como se puede observar, la estética de Magritte que desmiente la correspondencia entre el objeto y su representación es utilizada por el cineasta para dar cuenta no solo de la incongruencia entre la representación y la realidad, sino también para dar cuenta de la enorme distancia que existe entre la superficialidad y la interioridad del individuo.

Finalmente, se tiene que notar la adhesión que Lynch ejerce a uno de los rasgos epistemológicos de vanguardia por excelencia: la provocación. En 1929, Luis Buñuel y

⁵⁸ En más de una entrevista el cineasta ha confesado que le gusta más el misterio que las certezas. Para él, la victoria del encuentro crea una satisfacción corta, mientras que la magia del misterio crea una fascinación más duradera. (cfr. Rodley).

⁵⁹ También llamada *Ceci n'est pas une pipe*.

Salvador Dalí conciben *Un chien Andalou*, cortometraje dedicado al excompañero surrealista Federico García Lorca. El filme se convirtió rápidamente en uno de los más significativos para la estética del Surrealismo. En la primera escena, la mejor recordada por el imaginario cinematográfico, un barbero corta por la mitad el ojo izquierdo de una dama al mismo tiempo que una nube se sobrepone a la luna llena como cortándola por la mitad. La crítica ha pretendido que esta escena funcione como preaviso de lo que viene a continuación: planos enlazados incoherentemente, cada plano con elementos diegéticos del todo heterogéneos. Abrir el ojo en dos, significaría, metafóricamente, preparar al espectador a una estética modernísima, no narrativa y onírica, filtrada de los juicios estéticos y éticos de la “burguesía ignorante”. En 2017, se estrena la tercera temporada de la serie de culto *Twin Peaks* de David Lynch y Mark Frost luego de veinticinco años de silencio. En una de las escenas del primer episodio, una pareja observa desde su sofá un cubo de vidrio llamado *The Experiment* en el cual debería de acontecer algún fenómeno sin especificar qué y sin saber el motivo. Poco después, una entidad humanoide emerge del cubo y los decapita en pocos instantes. A propósito de la escena, Stéphane Delorme⁶⁰ nos dice

Le jeune couple qui se poste au début de la série devant ce grand cube de verre pour se distraire, et qui est notre miroir, est là pour nous prévenir : nous sommes, nous spectateurs, le réel objet de Twin Peaks et nous allons être ravagés. Ravagés ou réveillés ? Le <<you have to wake up>> nous est destiné. Mais comment nous réveillés ? Nous toucher ? Comment faire pour que cela entre en nous ? Il faut décapiter le regard.

Se puede hacer un paralelismo entre las dos escenas: ambas buscan un espectador activo; ambas quieren decir *otra cosa*, algo que los demás filmes de sus respectivas épocas no pueden decir; ambas sugieren, no sin una pizca de ironía que tal vez sea mejor no observar lo que viene a continuación (en la representación se daña a aquel que observa), pero paradójicamente a partir de esa advertencia, el espectador está más dispuesto a observarlas con ojo atento; ambas problematizan con provocación, los demás formatos de representación. Si en la escena de Buñuel, la vista del personaje se dirige hacia fuera, en la de Lynch se dirige hacia un cubo de vidrio, hacia un simulacro evidente de la realidad fatua. En el primer caso, y conforme a la estética surrealista, la intención es la de mostrar una *realidad-otra* fuera de los filtros sociales y de sus valores problemáticos. En el segundo caso, y conforme con la estética lynchiana, la intención es la de mostrar una

⁶⁰ Delorme, S. (2017). Le réveil. *Cahiers du cinéma*. Vol 737, 17

representación-otra alejada totalmente de la narración convencional. Desde su sofá, los personajes observan un cubo de vidrio como nosotros observamos la serie en una televisión, *en un cubo de vidrio y desde nuestro sofá*. En *Twin Peaks* pues el director ejercerá una *defamiliarización* de la representación canónica, exponiendo los gérmenes que esta trae con sí. Como los surrealistas, el norteamericano, pretende, despertar al espectador, adoctrinarlo a observar distintamente la realidad y su representación. Esta provocación, no obstante, se debe de problematizar ulteriormente. En el cuadro contemporáneo, Lynch no confunde al espectador para demostrar su pertenencia a una élite, sino para llamarlo a reconocer en la representación su propio artificio. La imposibilidad de comprensión del mundo de la que es víctima el sujeto hoy, en el cine lynchiano es expuesta mediante las técnicas de vanguardia. Los postulados de vanguardia en su cine se convierten en artificios retóricos para decir el fracaso de la representación en el mundo contemporáneo. Los mundos narrativos de Lynch, distorsionados, bizarros y provocadores dan cuenta de la imposibilidad de trascendencia de la representación en el contexto posmoderno.

3. La sospecha del mundo: tensión *ad infinitum* en el género policiaco

Bolaño y Lynch utilizan en sus poéticas, tramas y personajes típicos del *noir*. Los códigos que rigen el género les confieren a sus obras un clima en dónde el misterio está omnipresente. En este entorno confuso, que se parece al mundo contemporáneo *fragmentario* descrito por Jameson (cfr. Ceserani), los personajes se ven obligados a sospechar perpetuamente de cualquier discurso. En ellos se percibe, además, la necesidad detectivesca por intentar resolver el misterio, por sacar hacia la superficie los *secretos del mundo*, exponiéndose al peligro una y otra vez en medio de narraciones destinadas a la indisolubilidad del suspenso. La colisión que surge del choque entre la dedición del sujeto a la sospecha y el continuo aplazarse del misterio que lo circunda resultaría en una narración inacabada, siempre abierta a otras interpretaciones.

3.1. El policiaco en la obra de Bolaño

La obra del chileno utiliza constantemente los elementos del género. Por ejemplo, en una entrevista para la revista *Qué Leer* (Braithwaite: 118) sentencia: “En mis obras siempre deseo crear una intriga detectivesca, pues no hay nada más agradecido literariamente que tener a un asesino o a un desaparecido que rastrear. Introducir algunas de las tramas clásicas del género, sus cuatro o cinco hilos mayores, me resulta irresistible, porque como lector también me pierden”. No obstante, en el chileno, los detectives suelen ser más bien poetas, mientras que el criminal o el desaparecido parece ser un mero pretexto de los primeros para dedicarse al vagabundeo perpetuo.

3.1.1. Del poeta y otros detectives

Si en su etapa más joven, el chileno a través del manifiesto infrarrealista hace un llamado hacia un nuevo tipo de poeta que sea capaz de desconfiar de la realidad para desentrañarla y buscarle un sentido, en su etapa más madura, en sus ficciones, Bolaño ha hibridado esa figura del poeta con aquella del detective. Como este, los héroes bolañanos se dedican a buscar fervientemente la exposición al peligro. En este cuadro, es la figura del poeta, aquella capaz de sospechar del mundo y de ejercer una investigación en los meandros de ese, moviéndose continuamente, pretendiendo develar la “verdad”. Lo que se busca aquí parece ser un mero pretexto para el accionar de sus protagonistas. Estos deben moverse perpetuamente, aun a sabiendas del fracaso con una vehemente y masoquista vocación hacia lo desconocido. Un ejemplo evidente de esta hibridación entre el poeta y el detective se puede apreciar en *Los detectives salvajes, novela río* que a pesar de la connotación aparentemente policiaca del título no posee algún detective entre sus personajes. A pesar de esto, la novela posee una trama llena de misterios y búsquedas, culpables y muertes, delitos y pérdidas. En la novela, hay una osmosis entre la figura del detective y la del poeta: el título refiere exclusivamente a poetas. Alan Pauls dice:

Sabemos que no hay libro donde haya tantos poetas activos, mencionados, aludidos, citados, evocados, como *Los Detectives Salvajes*. Es una novela que *exuda* de poetas casi al punto de hacernos creer - es lo que yo creí, alarmado, cuando recién empezaba a leerla - no sólo que ser poeta es algo así como el servicio militar obligatorio al que está sometido todo personaje de la novela, sino que el propio mundo, el mundo idiota, banal, irreversiblemente prosaico de todos los días está en realidad poblado únicamente de poetas (Paz, Faverón 2013: 345-346).

Pero no solamente los poetas suelen comportarse como detectives en la obra del chileno. En *2666* por ejemplo, los primeros que buscan develar el misterio serán los *críticos*

literarios. Estos buscan incesantemente al escritor Benno Von Archimboldi cuya obra poética ha sido pretexto de esos estudiosos para obtener fama en el mundo académico. En la misma novela varios otros personajes de índole diversificada ocupan el lugar del investigador. Entre ellos, Fate, un periodista de origen afroamericana se interesa por los crímenes de *Santa Teresa* y trata de ayudar a Guadalupe Roncal, una periodista mexicana, en su búsqueda del culpable de los feminicidios perpetrados en esa ciudad. Así mismo, el escritor Archimboldi, a partir de sus vocaciones por el nomadismo y por el peligro parece estar continuamente en su propia búsqueda existencial. Este, cuando niño, arriesga la vida más de una vez por su afición de buscar algas en las profundidades del mar, además cuando joven se enrola en el ejército alemán durante la segunda guerra mundial. Luego de la muerte de su amada Ingeborg, tratará de ejercer la profesión de jardinero en una ciudad carente de jardines, como si sintiera la necesidad de oponerse una y otra vez a los avatares que el mundo le ofrece. La fusión ocurrente que ejerce Bolaño problematiza la figura del detective y sus alcances epistemológicos restringidos al género policiaco: los poetas de Bolaño no buscan un asesino, sino una razón de ser en un mundo en crisis y connotado por la imposibilidad. Ignacio Echevarría (Braithwaite 2006: 16) dice

[...] la figura narrativa dominante en Bolaño es la del poeta: el investigador heterodoxo de lo real, el detective salvaje. Si Ricardo Piglia ve al detective como una variante popular del intelectual (el hombre que busca conexiones y una teoría que explique el entorno), Bolaño escribe de poetas que indagan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obra de arte. Esto no necesariamente ocurre por escrito. Los poetas de Bolaño viven la acción como una estética de vanguardia.

3.1.2. Sospecha perpetua en un mundo proliferante de discursos

¿Por qué el policiaco? Si bien hace tres o cuatro décadas, el género policial era considerado un género menor, hoy se ha vuelto imprescindible para la creación artística. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia, Phillip K. Dick, Quentin Tarantino, David Lynch, entre otros autores utilizan varios de sus elementos en sus obras. Un precursor de este cambio de actitud de parte de los autores respecto al género sería Jorge Luis Borges quién había entendido que el policiaco lleva intrínsecamente la mejor fórmula para contar y pensar el mundo contemporáneo por su prerrogativa de organizador discursivo. Si como pretende Jameson, “nuestra experiencia no es más ni compacta ni unitaria” (Ceserani: 75) y como resultado “habitamos una realidad fantástica de estímulos artificiales”, para habitar el

mundo real, se requeriría de un ente organizador que pueda restringir el caos que nace en manos de la fragmentación del yo. En este sentido, el policía sería capaz de ordenar la proliferación incesante de discursos a la cual se expone día a día el sujeto que habita la llamada “sociedad del espectáculo”. Andrea Pezzè dice que

El policial representaría la organización mínima de las piezas necesarias para la solución del crimen o, en general, para armar cualquier discurso que pretenda ser verdadero (hasta un fraude o una falsificación). Para Borges, el policial no sería solo una historia, sino la forma apta para organizar cualquier relato sea este una historia de ficción o una reconstrucción de hechos reales: es una forma del pensamiento racional moderno. El género en sí mismo no se conformaría con ser otra gramática narrativa más, sino que alcanzaría un *status* de organización fundamental de los argumentos (Pezzè, 2017: 190)

En un mundo estilizado por la “sociedad del consumo”, en dónde se ha ejercido la mistificación del poder mediático, el detective, el héroe por excelencia del género policiaco, es llamado a develar la falsedad del discurso normalizado. Si como pretende Jameson, Estados Unidos ha ocultado mediante la publicidad, hechos importantísimos para la historia, como la lucha de clases (Ceserani: 75), entonces todos seríamos llamados a protagonizar este mundo *noir*, sospechando de cualquier discurso emitido. Bolaño ha dicho que “el crimen parece ser el símbolo del siglo XX” (Echevarría 2004: 206). Quién mejor que la figura del detective entonces para intentar acabar con esa proliferación de *crímenes*, símbolos incómodos de la contemporaneidad.

3.1.3. Imposible disolución del suspenso: la narración abierta

Por otro lado, al contrario de las narraciones policiacas, que confluyen normalmente en un mismo centro, en las narraciones del chileno se percibe una tendencia hacia la dispersión. Por ejemplo, en *2666*, se narran un sinnúmero de historias paralelas a la narración central y muchas de ellas no terminan, delatando así, la voluntad del autor por contradecir un principio típico del género: el de la dilución del suspenso. Este estilo de narración, en dónde el misterio jamás se resuelve, y en cambio se le agregan otros más continuamente, opuesto a la estética del policiaco (que tendría que resolver el misterio) exalta la prevalencia del misterio. Misterio que es en sí mismo, paradójicamente, uno de los rasgos más resaltantes del género. Fernando Moreno dice que el estilo de Bolaño se puede definir como una “poética discursiva del laberinto” (2017: 21):

Esto sucede no sólo porque en sus textos se atisba la imagen de seres desorientados que se pueden mover en espacios tortuosos y enrevesados. Tampoco sólo por la presencia de imágenes enigmáticas que el texto propone y que puede parecer necesario descifrar paso a paso. Se trata además de aquellos elementos discursivos y dispositivos que hacen del texto un espacio complejo e insondable, sin límites, (...).

Característica de la poética de Bolaño es pues la de poseer discursos perpetuamente abiertos, sin limitaciones, que dialogan con otros horizontes discursivos sin restricciones⁶¹. Por ejemplo, en *Los Detectives Salvajes* cada una de las tantas voces narrativas cuenta su punto de vista sobre Belano y Lima, los protagonistas, sin embargo, ninguna de las voces parece estar de acuerdo en nada, topándose en la imposibilidad de construir una historia unitaria que pueda dar con la verdad sobre ellos. Ninguna de las voces, ni la conjunción de todas estas, le sirven al lector para saber qué exactamente están buscando los protagonistas. De ellos solamente se sabe que están en continua dispersión como las narraciones que se construyen alrededor de ellos. Jacobo Urenda, personaje de la novela, intenta describir la ambivalencia en la personalidad de Arturo Belano el cual parece incline y no, al mismo tiempo, hacia la muerte (Bolaño 1997: 469):

Lo curioso del caso, a ver si me siguen, es que él se *preocupaba* por tener sus medicinas, se preocupaba por no comer nada que le fuera a provocar una pancreatitis, había tenido tres, no en Angola, en Europa, si las llega a tener en Angola se muere seguro, se preocupaba por su salud, digo, y sin embargo cuando hablamos, digamos cuando hablamos de hombre a hombre, suena horrible pero ése es el nombre de ese tipo de conversación crepuscular, me dejó entender que estaba allí para hacerse matar, que supongo no es lo mismo que estar allí para matarte o para suicidarte, el matiz está en que no te tomas la molestia de hacerlo tú mismo, aunque en el fondo es igual de siniestro.

La última vez que Ureta ve a Belano, este se está dirigiendo a un punto de máximo conflicto en dónde parecería seguro su encuentro con la muerte. Lo que sucede después nos es velado. Se nota entonces en las obras del chileno una disposición hacia la hipertrofia del elemento del suspenso. Casi la totalidad de las historias narradas en sus novelas están destinadas a no acabarse. Sus personajes parecen no llegar a encontrar lo que buscan, obligándose a la digresión permanente muy a pesar de sus originarias destinaciones. Cuando los críticos en *La parte de los críticos*, primera parte de *2666*, no llegan a dar con Archiboldi incluso en Santa Teresa, en dónde fuentes más o menos confiables les habían contado que estaba, Pelletier sentencia que “Archiboldi está aquí y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él” (Bolaño 2004:

⁶¹ Como ya han mejor definido Deleuze y Guattari, las estéticas posmodernas tienen el rasgo de construir su narración a modo rizomático, en oposición a la fijación del modernismo por contar una sola historia de principio a fin.

207). Como se observa, los personajes del chileno, incrédulos para con su entorno, se dispersan *ad infinitum* evitando cualquier interpretación unívoca sobre el estatus de sus andares. Son personajes *líquidos*⁶² que le rehúyen a cualquier certeza instaurada por la sociedad civil. El mundo policiaco de Bolaño, al contrario del policiaco convencional, no pretende la distensión del nudo narrativo, más bien expande su narración, dejándola abierta hacia otras posibilidades interpretativas. Las aficiones, fijaciones y metas de los personajes resultan ser meros pretextos para su dedición al peligro. En este contexto, el llamado parece dirigirse al lector en cuánto intérprete inexperto, ajeno a las dinámicas totalizantes de la academia, y, al mismo tiempo, potencial dador de un sentido a la obra. La narrativa del chileno no solamente narra historias que no tienen fin, sino que también narra, a través del artificio de las *muñecas rusas*, historias dentro de otras, a su vez destinadas a no resolver la tensión narrativa. El hecho de relatar narraciones misteriosas, alternadas a la narración principal, a su vez misteriosa, problematiza otra vez la situación del lector suspendido en la intriga continuamente. En estos casos, se requiere de un lector activo que intente construir una relación entre una narración marginal y una narración principal convirtiéndose él a su vez en una suerte de *detective* del texto. Además, en el policiaco bolañano, *post-derridiano* se percibe la voluntad por problematizar los estatus semánticos de las palabras⁶³, abismando al lector, una vez más, en la incertidumbre, a partir de la tensión interpretativa que resulta de ese ejercicio. También se duda de las imágenes en Bolaño, las cuales tienen un lugar privilegiado en su poética. Se trata de sueños, epifanías, cuadros, grafitis, etcétera, los cuales, en cuánto relacionados con la narración se prestan a una multiplicidad de interpretaciones. Andrea Pezzé (190) nos dice:

Procedente de la mirada del detective, quien examina todo signo como un código cifrado dirigido a él, el lector se habría convertido en un hermeneuta de signos sociales ocultos. Un declino interpretativo que desembocaría en estado de paranoia, máxime cuando el entorno se caracteriza por la inestabilidad y la amenaza. Si nos fijamos bien, la paranoia es una constante en las páginas de *2666* y de otras obras de Bolaño. De hecho, el conjunto de la trama puede ser leído en términos de un mensaje oculto que alguien tiene que interpretar: la identidad de Archiboldi; las andanzas de Rosa y sus amigos; la misma ciudad de Santa Teresa para Fate y más personajes: los feminicidios por supuesto.

La obra del chileno entonces se convierte en una suerte de espacio de juego en dónde lector y personajes dialogan en búsqueda de un fin común: descifrar un mensaje oculto en medio de tantos *signos*. Los abismos narrativos de su obra parecen sugerir la existencia

⁶²Cfr. Bauman.

⁶³ En otro apartado se ha explicado, a partir de la palabra “indio” la volatibilidad semántica de las palabras.

de que algo se oculta detrás de las palabras, un misterio que podría revelarnos acaso “el secreto del mundo” (2004: 439).

3.1.4. De la estética de acción a la estética de narración

Cuando el poeta detective se encuentre con la imposibilidad y dé con el fracaso, le quedará el hecho de poder relatar su experiencia. Como se dijo, aquí el rol del lector, que con el ejercicio de interpretación ejerce a su vez un ejercicio de creación es harto importante. Lo sustancial del hecho de relatar la experiencia es la existencia del *otro*. Si bien la contemporaneidad no crea más en la *trascendencia*, parece no poder negar la *herencia*. En este cuadro, el lector es llamado, a construir, a partir de la narración abierta, su propio relato. No obstante, este relato tendría que estar basado también en la experiencia⁶⁴. Así, por ejemplo, Archimboldi, el héroe de *2666* basa gran parte de su poética, más que en las obras de Ansky, en sus diarios, aquellos que contaban su directa experiencia con la vida. Los personajes bolañanos pues, suelen ser escritores o tienen que ver con el oficio de las letras sobre todo para poder narrar sus andanzas. Villoro dice que la escritura del chileno “no depende de la introspección, sino del recuento de los datos. Aunque sus personajes opinan mucho, no ofrecen ideas sobre ideas, sino actas de descargo. Forenses de lo cotidiano que es inusual, levantan inventario y comentan sus hallazgos” (Braithwaite: 18). En el acto de contar el mundo, estos tratan de conferirle significado al mundo, aun a sabiendas de que no existe una verdad unívoca. Por ejemplo, el personaje de García Madero en *Los detectives salvajes* relata las aventuras de los realvisceralistas en su diario personal incluso admitiendo no comprender ni la estética ni la ética del movimiento. El adolescente no logra entender todo lo que está sucediendo a su alrededor y sin embargo trata de dar un recuento de ello, como luchando en contra de la carencia semántica del mundo contemporáneo. Así mismo en *2666* más que contar los sentimientos de los protagonistas, estos son velados por la narración, no sin dar cuenta de sus aventuras y sus derrotas. El poeta bolañano sería una especie de héroe llamado a relatar las historias marginales que la historia oficial no cuenta. El investigador es capaz de excavar y encontrar entre una multiplicidad de signos la verdad empírica. Valeria Ríos

⁶⁴ Se ha hablado de las tendencias del vagabundeo y la marginalidad en los personajes de las narraciones bolañanas.

afirma que “en una sociedad dominada por la explosión de imágenes, encontrar pistas parece imposible, pero no porque éstas escaseen, sino porque todo puede ser pista de algo” (Faverón, Paz: 265). El poeta investigador, al sospechar de todo, problematiza los regímenes de verdad de la sociedad civil. Si todo puede ser signo de algo más, el llamado es hacia la revisión crítica de los discursos formados a través de toda una cultura. En oposición al mundo del orden civil, que esconde sus fines en el relato de la historia oficial, el héroe bolañano da un testimonio más sincero de la realidad a través de su historia privada, sin otros fines. En este contexto, la figura del policía letrado sería capaz de ordenar (o de intentar ordenar) el caos que surge de un entorno confuso en el que “la razón ha sido derrotada” (24). Aquí, nace una lucha interpretativa entre la lógica aislada del poeta marginal y la lógica oficial por la que se rigen los espacios que este habita. En 2666, la lucha hermenéutica entre el detective y su entorno se puede apreciar mejor cuando se habla de Santa Teresa, alegoría de Sudamérica. El hombre latinoamericano en Bolaño es un ser continuamente expuesto a la violencia, esta exposición lo haría vivir en un estado perpetuo de “psicosis” como reacción ante el horror que se vive día a día. En esta situación, la ley se eliminaría a favor de la arbitrariedad: “*In psychosis, the symbolic legislation is eliminated in favor of the arbitrary drive, void of meaning and communication*” (Pezzè, 2017: 196). El fin de la ley y la consecuente impunidad ante el crimen conllevan el germen de la corrupción generalizada. El detective en la imposibilidad de la lucha en contra de una superestructura más grande y fuerte que él, querrá al menos dar cuenta del horror, relatar una suerte de *aide mémoire* de la violencia, exponiendo al mundo lo que no se dice en el relato oficial. Por ejemplo, en *La Parte de Amalfitano*, segunda parte de la novela, el profesor chileno es capaz de percibir el mal que subyace en Santa Teresa. Amalfitano, “el verdadero policía”⁶⁵ parece ser el único, hasta ese momento, con las armas para dar cuenta del dolor arcano de la ciudad y convertirlo en memoria aun al precio de volverse loco:

Estas ideas o estas sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio. Convertía el dolor de los *otros* en la memoria de *uno*. Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle. Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la

⁶⁵ Se trata de una alusión a *Los sinsabores del verdadero policía*, 2003 (Bolaño), novela de la cual ya se habló en otro apartado y en la cual el profesor chileno es el protagonista.

fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura. (Bolaño 2004: 244)

Eventualmente Amalfitano le pedirá a Fate que se lleve a su hija fuera de Santa Teresa para salvarla de la violencia y de la corrupción generalizada. Además, como Amalfitano, el *detective letrado* Roberto Bolaño no solo da cuenta de la infamia que subyace en ciudad Juárez (ciudad en la que está basada la ciudad ficticia de Santa Teresa), sino que ofrece un recuento en *La parte de los crímenes* de los resultados de la violencia generalizada: los hallazgos de los cuerpos de ciento doce mujeres asesinadas en la frontera entre Estados Unidos y México. En definitiva, en la imposibilidad de llegar a la verdad, el héroe bolañano cuenta la experiencia, enseñando al mismo tiempo otras dimensiones de narración, alternativas a la narración oficial: otra posible verdad destinada, a su vez, a quedarse abierta a otras interpretaciones. El héroe del chileno es pues, por un lado, el detective capaz de deconstruir las certezas, por el otro, el escritor capaz de relatar la experiencia.

3.2. El policiaco en la obra de Lynch

La obra cinematográfica de Lynch está repleta de elementos provenientes del género policiaco. Sus personajes son detectives (o se improvisan como tal) y están en constante búsqueda de algo destinado a no encontrarse. Sus narraciones están envueltas en un velo de misterio que con el proceder de la narración se va volviendo cada vez más espeso. El espectador, acostumbrado al paradigma estético del cine, asistirá con Lynch a la negación perpetua de sus expectativas, perdiéndose en la imposibilidad de interpretación de los hechos narrados. La frustración que surge como resultado del caos narrativo representa a su vez la frustración de sus protagonistas. Tanto espectador como héroe serán llamados a una cooperación interpretativa destinada al fracaso. Como en otros casos, aquí se trata de problematizar la estética canonizada.

3.2.1. Algunos elementos del género policiaco

Ofelia Catanea (Bertetto: 51) nos dice que *Blue Velvet*, 1986:

“oltre ogni elemento <<scenografico>> (stanze buie, colori cupi, nightclub e strade deserte), esibisce i nodi narrativi tipici del genere noir: un uomo fatalmente attratto da una donna misteriosa; un gangster; un poliziotto corrotto; una fumosa vicenda di abduzione e ricatti a sfondo sessuale; violenza fisica e verbale”.

Los mismos elementos inundan la serie *Twin Peaks* (y la película que hace de *prequel* a la serie, *Fire walk with me*, 1992), cuya trama sería el fruto de una combinación de varios géneros entre los que sobresalen los de la *soap opera* y el *noir* televisivos (Rodley: 225). En *Twin Peaks* pues hay detectives y *femmes fatales*, crímenes y violencia. Por otro lado, respecto a *Lost Highway*, vale anotar que el autor denominó su película como un “horror *noir* del siglo veintiuno”. En la misma entrevista (317) se contradujo enseguida sentenciando que definir una película es un acto peligroso. Para él, la palabra que podría definir mejor la película en cuestión es “misterio”. Otros filmes menos tendentes a las tramas policiacas no dejan de tener elementos del género. Por ejemplo, en *Mulholland Dr* el tema de la investigación parece preciso para dar con la identidad de Rita⁶⁶, quién a raíz de un accidente automovilístico ha perdido la memoria. Betty⁶⁷, la protagonista, junto a Rita, se improvisarán detectives para dar con la verdad. A este, se le agregan otros elementos del género: un crimen con trasfondo sexual, un gánster y un par de policías. El crimen y el misterio, pues, inundan la obra del estadounidense, la cual a su vez demuestra repetidamente ejercicios de intertextualidad para con las principales obras cinematográficas del género en cuestión.

3.2.2. El investigador volcado hacia el abismo de la incertitud

La figura del detective adquiere muy seguido el rol del protagonista en la obra del norteamericano, ya sea que se trate de un agente verdadero, como en *Twin Peaks*, o de uno improvisado, como el de *Blue Velvet*: ambos tienen en común, la prerrogativa de ejercer una investigación para develar el misterio. En su poética se percibe una voluntad por exponer los hilos ocultos que mueven el discurso de la moral social. Gracias a la figura del detective se descubren redes de criminalidad en pueblos aparentemente serenos. En *Blue Velvet*, por ejemplo, es Jeffrey, un joven de principios burgueses, quién descubre en pleno suburbio, un *mundo otro*: el mundo de Dorothy Vallens y Frank Booth, tan

⁶⁶ La protagonista al no saber cómo llamarla se lo ocurrió que se llamara como la actriz Rita Hayworth.

⁶⁷ La protagonista del filme, en un primer momento, responde al nombre de Betty Elms, en un segundo momento, sin embargo, se llamará Diane Selwyn.

diferente de su vida cotidiana, repleto de sadomasoquismo y de violencia gratuita. En el filme, el improvisado detective Jeffrey terminará con asesinar al maleante, pero al mismo tiempo habrá dado cuenta de la existencia de otros tipos de humanidad, tan ajenos a su vida connotada por el “bienestar” y la “salud mental”. Este descubrimiento podría tornarse fatal, problematizándose a su vez la moral del protagonista. Verbigracia, Sandy, la chica bien de la película, al enterarse que Jeffrey había espiado a la cantante Dorothy Vallens le dice: “No sé si eres un detective o un perverso”. El joven, en efecto, luego de su experiencia no volverá a ser el mismo, convirtiéndose en la personificación de su propia ciudad, Lamberton, la cual posee dos distintas fachadas. Muy seguido, es la ambivalencia del discurso de bienestar de la sociedad civil la que obliga a los personajes lynchianos a improvisarse detectives para intentar develar el crimen detrás del torpor en el que parecen sumergidos sus entornos. Sin embargo, serán ellos mismos, los que, a partir de sus descubrimientos, problematizarán su propia existencia, una y otra vez hasta volverse locos. Los héroes lynchianos, dedicados a la sospecha perpetua arriban frecuentemente a una crisis existencial exacerbada que los conducirá a la muerte. En este cuadro, también Laura Palmer, personaje de la teleserie *Twin Peaks*, ejercerá en un primer momento una investigación del crimen: se interesará por dar con el criminal que la viola sexualmente por las noches desde su adolescencia. Al dar cuenta, sin embargo, de que el criminal es su padre, ejercerá una ulterior investigación, la búsqueda de sí misma, intentando en vano la recomposición de su propia identidad quebrada por el trauma para consecuentemente encontrar la muerte. Laura ejerce una búsqueda incesante⁶⁸ por darle un sentido al mundo que se fragiliza al dar cuenta de que el relato de la familia feliz es una farsa. Enrico Carocci nos dice al respecto (Bertetto: 81):

La morte è l'esito ultimo per questa cancellazione progressiva delle varie maschere attraverso le quali Laura cerca di rivolgersi agli altri nel tentativo di costruirsi un mondo fatto di appartenenze stabili e di scambi intersoggettivi reali: in *Fuoco cammina con me* ci viene mostrata la frantumazione dell'identità di una giovane che sembra condannata ad apparire come ognuno vorrebbe che lei fosse; non è un caso il fatto che Laura venga spesso mostrata nel tentativo di sintonizzarsi sulle frequenze dei personaggi che la circondano cercando di soddisfarne le aspettative e finendo per crearsi un'identità multipla, una femminilità che attraversa tutta la gamma compresa tra la fotografia sorridente della reginetta al concorso di bellezza e la ninfomane conturbante che si offre ai clienti del Roadhouse. Si tratta, ripetiamo, di una ricerca destinata a dissolvere il suo oggetto, dissolvendo, in prima istanza, il fragile mondo che la ragazza tenta disperatamente di tener unito.

⁶⁸ Esta búsqueda destinada a la disolución se parece a la búsqueda del agente Cooper en la serie, quien en su afán por lidiar en contra del misterio que encierra la muerte de Laura, terminará por perderse a sí mismo también, volviéndose parte del círculo vicioso y abismal de la violencia.

Tanto Laura como Jeffrey cumplen su rol policiaco, desmintiendo los relatos que los circundan, y, no obstante, terminan por perderse en ellos. Al conocer el lado oscuro que se esconde detrás de sus certezas parece quedarles o la condena o la muerte. Los héroes lynchianos si bien son capaces de deconstruir los relatos de la sociedad civil, este descubrimiento los aterra hasta el punto de obligarlos a la autodestrucción inminente.

3.2.3. Proliferación del misterio y espectador hermeneuta

En repetidas ocasiones Lynch ha comentado su fijación por que el misterio esté siempre presente en su poética. Este elemento se extiende inacabablemente gracias a un utilizzo poco ortodoxo de los elementos del género policiaco. En una entrevista realizada por Stéphane Delorme para la revista *Cahiers du cinéma*⁶⁹ Lynch declara que considera el hecho del misterio como un regalo precioso hacia su espectador:

(...) Il n'y a rien de plus beau que le mystère. Je crois qu'on rend les gens malheureux en résolvant tous les mystères. Un mystère résolu, vous l'oubliez et vous passez au suivant. Un mystère non résolu, c'est frustrant, mais c'est comme un cadeau. Ça fait naître des idées, ça vous fait penser, rêver. Les grands mystères, ceux qui sont restés en mémoire, comme l'affaire du Dahlia noir par exemple, ça fait rêver. [...] En soi c'est très bien que les gens veuillent savoir, vraiment. C'est un peu comme quelqu'un qui adore les cornets de glace au chocolat : il adore en manger, mais quand il a fini son cornet, il est insatisfait. Par contre, si la saveur de la glace au chocolat persiste en lui, c'est agréable.

En este cuadro, no importa cuántas veces un espectador atento intentará develar los secretos de *Twin Peaks*, se encontrará en la imposibilidad constante. Aquí, se asiste a una exaltación hacia la búsqueda, hacia la pretensión de querer saber cada vez más. No obstante, la imposibilidad de resolución de los misterios planteados causa una ansiedad sin precedentes en el espectador. Lynch goza de traicionar y procrastinar las expectativas del receptor sin eventualmente resolver ninguna de las tensiones narrativas de sus obras. En *Twin Peaks*, por ejemplo, en un primer momento, el pretexto para el emerger narrativo es el homicidio de Laura Palmer, pero incluso después de haber dado con el asesino no se resolverá la tensión, pues, en un segundo momento, se han agregado tantos otros misterios por resolver que la distensión narrativa parece imposible⁷⁰. *Twin Peaks* posee un sinnúmero de narraciones (a modo rizomático) misteriosas, muchas de las cuales están

⁶⁹ Delorme, S. (2017). *Mystere. Cahiers du cinéma. Vol 739*, 14.

⁷⁰ El misterio del asesinato de Laura Palmer se resuelve en el episodio 9 de la segunda temporada *Arbitrary Law*: la segunda temporada tiene 22 capítulos.

destinadas a no resolverse en ningún momento. En el director, la búsqueda de un sentido a sus obras pasa a un segundo plano. Rodley nos dice (1997: 84):

Il rifiuto del regista d'«interrogare», generalmente nel corso dell'effettiva lavorazione del film, immagini, suoni e idee allo scopo di renderle esplicite, non attesta solamente la loro unicità, ma anche l'incidentale incapacità di Lynch di articolare circostanziatamente le implicazioni di senso che esprimono. Il suo desiderio di «parlare direttamente» attraverso i film, unito alla fiducia attribuita agli occhi e alle orecchie del pubblico, dà origine all'insolito potenziale sensorio veicolato dai suoi lavori.

El circuito del misterio es la forma significativa de la estética lynchiana. *Twin Peaks* elabora un discurso que gira en torno a diferentes tipologías de secretos⁷¹. Destacan dos: la de la relación entre sus ciudadanos, los cuales comparten o ignoran los secretos de sus demás cohabitantes y la de las entidades y lugares *otros* de proveniencia ambigua y de finalidades ignotas. Progresivamente, las dudas del espectador sobre el homicidio de Laura Palmer pasan a un segundo plano reemplazándose por otras dudas que problematizan el lugar del punto de fulcro de la narración. Luego de la muerte de Leland, padre y asesino de Laura, es el pasado del agente Cooper el punto auge de misterio del cual emergen los demás episodios de la segunda y de la tercera temporada de la serie. En este contexto, las expectativas del espectador, sus propias investigaciones a la par con la investigación del agente Cooper y con las investigaciones autónomas de los personajes, se traicionan frecuentemente. Esto, según Basso Fossali (286-291) causaría en el espectador un “*spaesamento cognitivo*” es decir un calar continuo de la dignidad interpretativa de las pistas mostradas. A este nivel cognitivo se le adhiere un “*disorientamento patemico*” es decir un *continuum* de cancelación de las expectativas del espectador a un nivel más emocional: se problematiza continuamente la validez de las pasiones que los personajes profesan. El sucederse caótico de las tramas pasionales que envuelven a diversos personajes de la serie abismaría a un público inexperto, acostumbrado a tramas cliché en vez de abismar la dimensión del misterio, las resuelven.

En este cuadro, la intensificación continua del misterio a partir de los circuitos de lo pasional y de lo cognitivo, en dónde se descubren filiaciones imposibles, crímenes sin nombre, historias de amor verosímiles e inverosímiles, monstruos y ángeles, etcétera exigiría del espectador una recomposición personal de los hechos, al mismo tiempo que la deconstrucción de su paradigma estético previo. En la imposibilidad de llegar a la

⁷¹ Cabe mencionar la traducción del título de la serie en la versión italiana: *I segreti di Twin Peaks* connotando así la dimensión del secreto en toda la obra.

solución de la investigación el espectador se pierde, disolviéndose como sucederá con el agente Cooper, héroe de la serie, quién no logra descubrir los misterios más contingentes, pues la verdad sobre la muerte de Laura le llega mágicamente gracias a un personaje llamado *Fireman*⁷². El agente se pierde en los meandros del relato sin poder dar cuenta totalmente de los discursos que lo circundan, resultando una víctima más de la pérdida de su propia identidad. Esta analogía entre Cooper y el espectador no puede ser subestimada, pues se percibe en Lynch la voluntad de capturar a un espectador activo, dispuesto a verse las expectativas burladas una y otra vez en el caos interpretativo de sus policíacos ultramodernos. Al final de la segunda temporada, cuando el agente Cooper es poseído por la entidad Bob, la misma que había poseído el padre de Laura, este se repite la misma pregunta varias veces: “¿Cómo está Annie?”, mirándose al espejo como burlando a Cooper y al espectador. No solo el héroe no pudo salvar a Laura y perdió a Annie⁷³, sino que, desde el punto de vista del intérprete, jamás se dio con la distensión de lo narrado. La serie no termina, ni siquiera en la tercera temporada luego de veinticinco años: se trata de una narración constantemente abierta. En este cuadro, se percibe el llamado hacia un espectador capaz de ejercer una labor hermenéutica, improvisándose detective para buscarle a la obra, poseedora de múltiples lenguajes, un sentido. Enrico Carocci sostiene que la poética del norteamericano va más allá del *continuum centrifugo del misterio*, en cambio cumpliría un rol fundamental casi pedagógico en el espectador, obligándolo a abandonar un “paradigma hermenéutico” anticuado. Las pistas que encuentran los personajes lynchianos no suelen contribuir a la solución del secreto, sino que lo abisman, lo multiplican, lo expanden, por otro lado, las pistas que al espectador se le otorgan tampoco resuelven el misterio, pero le atribuyen otros saberes a este: hay una voluntad de cooperación entre el héroe investigador y el espectador hermeneuta. A lo largo de la serie, la conjunción investigativa espectador/personaje logra dar con *mundos otros*, relaciones amorosas ilícitas, tráfico de drogas, repetidos asesinatos, pero no con el responsable del delito principal: la investigación es un pretexto para el emerger de más misterios. Por ejemplo, en las primeras escenas de *Fire walk with me*, el agente Gordon Cole⁷⁴ les presenta a los agentes de turno una mujer bizarra llamada Lil, la cual parece un

⁷² Este personaje pertenece al mundo fantástico/onírico de dónde viene la abstracción Bob, y junto a *The man from another place*, hacen lo posible para castigar a Bob.

⁷³ Se trata de un personaje que aparece solamente al final de la segunda temporada y que terminó siendo víctima, a su vez, de la entidad Bob.

⁷⁴ David Lynch protagoniza el agente Gordon.

maniquí y que debería ayudarlos con la resolución del caso de Teresa Bank, otra víctima de feminicidio. Esta, ejercerá una performance *extrañante* que comunicará un mensaje a través del lenguaje corporal: Lil no comunica con palabras sino a través de movimientos corporales. Luego de esa extraña contorsión de extremidades y fruncimientos de seño, una vez en el auto, el agente Desmond le explicará al otro agente como interpretar la danza de la extraña mujer. Ésta les habría avisado que tendrán problemas durante la investigación, que deben apresurarse, que hay cosas ocultas en el homicidio y que este tiene que ver con el proyecto *blue rose*. No hay en efecto, ninguna información sobresaliente que pueda ayudar a la resolución de la investigación, en realidad no hay información en el discurso de la dama, la cual se ha limitado a expresar lo que a cualquier investigación de un caso espera: rémoras, escasa participación de parte de testigos o de la ley, información oculta, etc. Lil ha hecho un elenco de las posibilidades del género policiaco estándar, en ningún momento ha dado información verdaderamente contingente para el caso. La única pista real surgiría del hecho de saber qué cosa es el proyecto *blue rose*. No obstante, esta pista es inmediatamente censurada por la narración: el agente Desmond especifica al compañero (y al espectador) que de ese proyecto no se debe hablar. En este contexto, la performance de Lil es en realidad una “puesta en escena del proceso interpretativo” del filme, una advertencia hacia el espectador, avisándole que no se tratará de un filme policiaco canónico. Además, según Carocci, Lynch, con esta escena le avisaría al espectador que ninguna pista ayudará a resolver el crimen. Nadie está destinado a resolverlo, ni los héroes ni el espectador, pues la narración en vez de cerrarse se abre de par en par. El espectador, sin embargo, en un cine como el de Lynch, repleto de “pistas” bizarras en la diégesis y luego de que la razón ha fallado, debe estar dispuesto a convertirse en un *intérprete intuitivo*:

A una logica deduttiva si sostituisce qui, da parte del detective, una logica intuitiva che, a partire da un dettaglio, si dispone al confronto con misteri più profondi e rischiosi, tali da mettere in discussione ogni sapere fatto di griglie troppo rigide. Non solo: vista la collocazione in apertura della sequenza di Lil, quasi subito dopo i titoli, siamo propensi a considerarla come una costruzione en abime dell'esito ultimo della ricerca dell'agente Desmond; e, più in generale, a considerare l'intero percorso compiuto da Desmond come un'anticipazione, da un lato, della serie di sparizioni che avverranno più oltre, nel corso del film; ma anche, dall'altro, come un invito nei confronti dello spettatore ad agire nella stessa direzione, arrischiandosi nei territori dell'enigma per diventare <<un interprete necessariamente impegnato>>. (Bertetto: 70-90)

El agente Desmond desaparecerá, perdiéndose en los abismos del filme. Entonces, así como Lil no dice nada resaltante del caso, nada resaltante se encontrará a lo largo del

filme; al menos nada muy resaltante respecto al monstruo incesante de misterio que representan *Twin Peaks* y *Fire walk with me*. En el mundo lynchiano en dónde se suele burlar el lenguaje cinematográfico, el lector hermeneuta debería comprometerse con su rol de intérprete arriesgando a cada momento la pérdida de pistas aparentemente válidas para proponerse siempre otras preguntas más y acerca de pistas que puedan parecer marginales. En ese mundo narrativo, sujetos y objetos cambian con la progresión de lo narrado, mutan constantemente de significado. Su espectador modelo debe estar dispuesto a interpretar cada pista temporalmente sabiendo que cada pista puede significar siempre algo más. O sea, debe de estar dispuesto a *re-semantizar* su propio conocimiento, problematizar su investigación continuamente dando cuenta de que todo “saber” es potencialmente mutable. A partir de una narración abierta, el intérprete ejercería además un trabajo de creación. Esta osmosis entre el rol del autor y del lector no es ajena al arte posmoderno, en dónde las narraciones se abren constantemente hacia otros horizontes interpretativos.

3.2.4. Problematización de la mimesis en la representación

Por otro lado, Bertetto ve en la poética del autor, una poética dedicada a develar “el mundo detrás del mundo”⁷⁵, pues destituye el estatus hegemónico de una representación de la realidad que poco tiene que ver con la realidad en sí. En *Blue Velvet* por ejemplo se cuenta lo postizo de la representación normalizada y la consecuente ineficacia de su mimesis. Como se ha dicho, para Lynch ninguna representación de la realidad cuenta la realidad, por ello se dedica a criticar la pretensión del modelo de dar un testimonio preciso del mundo cartesiano. *Blue Velvet* expone el hecho de que dentro de todo relato de la “felicidad” se esconden otros relatos de la “crueldad”, y estos dos discursos convivientes en la realidad, deberían así mismo aparecer en la representación de esa. En Lynch hay una voluntad por resaltar la mentira que se esconde detrás de todo *happy ending* cinematográfico. Basso Fossali nos dice (193):

La mitizzazione romantica dell’amore da parte degli adolescenti si sfalda dentro sotterfugi, tradimenti, triangoli amorosi che continuano a riprodurre asimmetrie. I loschi traffici della criminalità

⁷⁵ De notar que en *El ocaso de los ídolos* de Nietzsche, un apartado posee el mismo nombre: la analogía ejercida por Bertetto es evidente.

si incrociano con la macchina della giustizia e qualsiasi vittoria, qualsiasi proclamazione dell'avvento di un nuovo bonheur si spegne nella rivelazione che ogni favola-di-vita è una macchinazione posticcia. Emblemático è in questo senso l'arrivo simbolico del pettirosso alla fine del film; giunge sul davanzale di casa Beaumont come a sigillare l'affermazione definitiva dell'amore e la fine della notte, ma questo uccello appare volutamente meccanico, artificiale. E se non bastasse, il pettirosso ha nel becco un insetto, una briciola di crudeltà [...].

El final feliz se problematiza, la representación inocente se pone en jaque en cuánto incompatible con la realidad que quiere representar. Aquí pues no se trata de criticar el mundo de Hollywood, sino la representación exacerbada de un solo modelo de realidad a través de la televisión, los *mass-media*, el cine, etc.: su denuncia no es solamente hacia la institución cinematográfica, sino hacia todas las formas de representación. Por su lado, también Baudrillard ha percibido la influencia del modelo como negación del arte y de las humanidades en sí mismas. En él se lee

L'essenza originaria della musica, il concetto originale della storia sono scomparsi, perché non potremo più isolarle dal loro modello di perfezione, che è contemporaneamente il loro modello di simulazione, dalla loro assunzione forzata in un'iperrealtà che le cancella. Non sapremo mai più cosa fossero il sociale o la musica prima di esasperarsi nella perfezione inutile dei giorni nostri. Non sapremo mai più cosa fosse la storia prima di esasperarsi nella perfezione tecnica dell'informazione – non sapremo mai più cosa fossero tutte le cose prima di svanire nel compimento del loro modello. (en Ceserani: 62)

En este cuadro, parece urgente para el director decir lo postizo de las narraciones, obligando al espectador a sospechar de cualquier representación y dejándole al mismo tiempo una gama de posibilidades de interpretación y creación, a partir de una narración a propósito abierta. Se exalta entonces a la negación del modelo representativo por tratarse de una estética con un paradigma cerrado que poco tiene que ver con la contemporaneidad.

4. Ficción especulativa o la otra forma de narrar la violencia

Lynch y Bolaño utilizan varios elementos de la denominada ficción especulativa⁷⁶ en sus poéticas. A partir de estas herramientas, ellos parecen constatar la imposibilidad de decir la violencia en nuestros días, por arcana e infame. Ambos intentan relatar los senderos ocultos de la realidad en toda su crueldad, sin embargo, la violencia, como

⁷⁶ Se trata de una denominación general que engloba los géneros de ficción con mayor grado de fantasía o imaginación. Comprende los géneros del horror, lo fantástico, la ciencia ficción entre otros. A partir de aquí se utilizará tal denominación para hablar de los géneros que poseen las obras de ambos autores.

principal manifestación del mal contemporáneo encuentra su propia imposibilidad representativa en las descripciones tendentes a lo verosímil. Así, los autores utilizan descripciones que parecen provenir de lo insólito y de lo visionario para contar climas extenuados por el trauma y el sufrimiento. Aquí se registra la imposibilidad de la ficción no especulativa de relatar los hechos inexplicables del día a día.

4.1. La ficción especulativa en la obra de Bolaño

Las ficciones del chileno, muy seguidas relatadas en cartografías verosímiles no podrían decirse especulativas, sin embargo, se registra un uso de metáforas y descripciones tendentes a lo fantástico. En sus obras, tendencialmente verosímiles, los elementos de la tradición más imaginativa sirven para dar cuenta de una violencia fuera de lo común. En este cuadro, la ficción especulativa es llamada en causa para relatar una realidad más arcana y oscura, la cual superaría el raciocinio de la realidad cartesiana.

4.1.1. Descripciones visionarias en narraciones realistas

Ciertas veces, las descripciones que ejerce el autor no se parecen a las de la realidad empírica, inclusive cuando se trata de describir un territorio que tiene su equivalente real en el mundo. Hay, además, un gran número de metáforas y símiles *extrañantes* que el autor utiliza explicitando su imposibilidad de relatar una verdad incomprensible y por esto indescriptible. Esto sucede en novelas como *2666* o *Los Detectives Salvajes*:

Era como si la luz se sumergiera en el océano Pacífico produciendo una enorme curvatura en el espacio. (2004: 148)

El cielo, al atardecer, parecía una flor carnívora. (172)

La Universidad de Santa Teresa parecía un cementerio que de improviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar. (239)

–Es como un sueño –dijo Guadalupe Roncal–. Parece una cárcel viva. (379)

El cuarto [...] estaba limpio y ordenado [...] pero algo emanaba de él que le pesó en el corazón [...] Algo sutil, como si la realidad en el interior de aquel cuarto perdido estuviera torcida o peor aún, como si alguien, [...] hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente [...] (Bolaño 1997: 595)

En las novelas citadas, así como los personajes narrados, los escenarios tendrían que ser verosímiles. No obstante, se percibe una voluntad en el autor por llevar sus narraciones realistas hacia los horizontes de lo insólito. Los elementos de la ficción especulativa aquí se convierten automáticamente en metáforas de algo difícil de testimoniar, al mismo tiempo que en epifanías del porvenir narrativo.

Por otro lado, hay otros elementos en el chileno que, muy fuera del mestizaje genérico, parecen pertenecerle a la pura ficción especulativa. Esto sucede en *2666* en donde se registran descripciones de alucinaciones, epifanías e imágenes bizarras que parecen provenir del género de la tradición más visionaria. En *La parte de Fate* se narra:

En el p rking de Charly Cruz había un mural pintado sobre una de las paredes de cemento. El mural era de un par de metros de largo y tal vez tres metros de ancho y representaba a la Virgen de Guadalupe en medio de un paisaje riquísimo en donde había ríos y bosques y minas de oro y plata y torres petrolíferas y enormes sembrados de maíz y de trigo y amplísimas praderas donde pastaban las reses. La Virgen tenía los brazos abiertos, como en el acto de ofrecer toda esa riqueza a cambio de nada. Pero en su rostro, Fate pese a estar borracho lo advirtió de inmediato, había algo que discordaba. Uno de los ojos de la Virgen estaba abierto y el otro estaba cerrado. (403-404)

También, se registran personajes capaces de ver u oír cosas que los demás personajes no logran. En *La parte de los crímenes* se narra:

Florita Almada tenía setenta años y desde hacía relativamente poco, diez años, había recibido la iluminación. Veía cosas que nadie más veía. O a cosas que nadie más o a. Y sabía buscar una interpretación coherente para todo lo que le sucedía. Antes que vidente fue yerbatera, que era su verdadero oficio, según decía, pues vidente significaba alguien que veía y ella a veces no veía nada, las imágenes eran borrosas, el sonido defectuoso, como si la antena que le había crecido en el cerebro estuviera mal puesta o la hubieran agujereado en una balacera o fuera de papel aluminio y el viento hiciera con ella lo que le venía en gana. (535)

Se trata de la tercera y la cuarta parte de la novela, partes marcadas por la irracionalidad que circunda los personajes: si en la tercera, las narraciones oníricas describen lugares oscuros que el protagonista no sabe comprender, en la cuarta, se cuenta, mediante el artificio de las narraciones alternadas, el hallazgo de ciento doce cadáveres de mujeres en Santa Teresa. Las dinámicas de la ficción especulativa, que entran y salen de la narración bolañana, tendente al realismo, le sirven al autor para exponer la incompresi n de sus protagonistas de los escenarios que habitan, pues esos se rigen por la irracionalidad. En este cuadro, se pretende exponer la imposibilidad de la tradición no especulativa de narrar las sensaciones que se perciben al dar con un escenario connotado por el trauma.

4.1.2. Diálogo constante con la tradición de la ficción especulativa

Bolaño se apoya en la herencia de la tradición de la ficción especulativa para su poética no solamente para deformar su prosa, sino que además para exponer y problematizar algunos de los temas que nacieron en esa. Por ejemplo, se puede ver en *Literatura nazi en América*, 1996 la voluntad de proseguir con el tema principal de la de *Historia universal de la infamia*, 1935 de Jorge Luis Borges, es decir el tema de la *infamia*. Ambas narraciones relatan biografías de personajes ficticios, las cuales dialogan con eventos históricos realmente acaecidos. Sin embargo, si “para Borges la infamia es un problema literario, para Bolaño se trata de un asunto más cercano a la ideología” (Bisama, 2017: 12). Los personajes en la obra del chileno son caracterizados por ser portadores de ideologías y estéticas cerradas en América, continente de la hibridación por excelencia. No obstante, estos, a pesar de sus *aficiones nazis*, sufren y ríen como cualquier personaje. En este cuadro, no son criticadas ni la ética ni la estética de sus protagonistas, sino la cerrazón de sus postulados. Por otro lado, se puede percibir en el chileno otra influencia de la poética borgiana, aquella en la cual “las anotaciones al margen de la enciclopedia pueden destruir o construir el mundo⁷⁷” (11). Según Carolyn Wolfezon *El Tercer Reich*, 1989 pertenecería a esta tradición, pues en la novela, la “ficción incompleta va manipulando la realidad” (Faverón, Paz 2013: 208-209). Aquí, durante la partida final de un *wargame* entre Udo, el protagonista, y el Quemado, la ficción comienza a formar parte de la realidad: “los contadores que representaban las unidades blindadas alemanas destellaban como si estuvieran vivos”. Sin embargo, en oposición con la obra de Borges, la ficción del juego de mesa *El Tercer Reich* no es una ficción imaginada por el hombre, sino que tiene un origen parcial en la realidad: el punto de referencia es el de la segunda guerra mundial. Parece entonces que, lo que para Borges resulta en un artificio lingüístico, para Bolaño desemboque en la problematización del historicismo. El chileno aprovecha para criticar la banalización, en el artificio, o sea en el *wargame*, de un hecho totalmente cruento como la segunda guerra mundial. En segundo lugar, se registra la voluntad en la poética de Bolaño por testimoniar o representar realidades atroces que no se ven en superficie. Esta característica de su poética encuentra sus orígenes en el cuento *Apocalipsis en Solentiname* de Julio Cortázar. Se trata de la historia de un turista que ha

77 Se habla sobre todo de *Tlon Uqbar Orbis Tertius*, cuento de la colección *Ficciones*, 1944, en el cual un mundo libresco entra a formar parte del mundo real.

fotografiado la parte más pintoresca de una ciudad nicaragüense sin toparse jamás con los horrores de las guerras que en los años setenta estaban aquejando ese país. De regreso a casa se percibe la intromisión de un fenómeno inexplicable: las fotos reveladas resultan ser las fotos de la violencia de la guerra, fotos que él no había tomado y que se reproducen en su casa en París en toda su crueldad. Edmundo Paz Soldán dice que el proyecto artístico de Cortázar es el del “escritor comprometido” que debe “enfrentarse a la realidad atroz y representarla” (12-13). Como el argentino, Bolaño querría dar cuenta del “apocalipsis que está detrás de los paisajes bucólicos” de Latinoamérica y para ello se sirve de elementos tendencialmente fantásticos. Finalmente, en el chileno está presente el tema del feminicidio como símbolo de la contemporaneidad. De aquí que se le pueda poner en diálogo con Alice Sheldon (alias James Tiptree Jr), a la cual el chileno ha mencionado más de una vez en sus novelas y fuera de ellas. En *The screwfly solution*, 1977, Sheldon narra una epidemia que transforma a los hombres en feminicidas. No obstante, los asesinatos de mujeres no impiden el proseguir de la cotidianidad del sistema. Todos parece ignorar, como en *2666*, la contingencia de los feminicidios. Bisama dice:

De este modo, la ciencia ficción de Sheldon justamente encuentra sus momentos más perturbadores cuando descansa de su deseo de verosimilitud y su ansia de explicación antropológica y se dedica simplemente a anotar el fuera de campo de su relato: la vida cotidiana de un mundo definido por la violencia de género, los tiempos muertos del asesinato, la catástrofe como rutina. (2017: 9)

El mismo clima se describe en Santa Teresa en dónde los policías se divierten bromeando acerca de los asesinatos y violaciones de mujeres, los familiares de las víctimas parecen no existir y muchas de ellas son tildadas de prostitutas o de indígenas pobres como si esos dos estatus reducirían su victimización a la nada.

4.1.3. Denunciar la violencia o decir lo innombrable

Parece pues que temas cuales el nazismo, el recuerdo del trauma, las guerras y el feminicidio adquiriendo una dimensión más contingente en el arte contemporáneo deban ser expuestos, pero conforme al horror al cual responden, es decir con los mecanismos que puedan expresarlo en toda su miseria: los de la ficción especulativa. En Bolaño, por ejemplo, Latinoamérica, como tierra expuesta a dinámicas que se rigen por la violencia, adquiere los rasgos epistemológicos del infierno. En una entrevista el autor dice que el

infierno es “como ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad de nuestros deseos” (Braithwaite 2006: 69). Además, con respecto a 2666 dijo que su novela es “una metáfora de México y del pasado de México y del incierto futuro de toda Latinoamérica. Es un libro no en la tradición aventura sino en la tradición apocalíptica, que son las dos únicas tradiciones que permanecen vivas en nuestro continente, tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo que nos rodea” (Echevarría 2004: 215). La transformación narrativa de ciudad Juárez en Santa Teresa parece ser una estrategia de denuncia de las leyes sobre las cuales se rige el referente real, además de una suerte de advertencia acerca del futuro de un entero continente. Para transmutar en ficción dinámicas que están fuera del alcance de sus múltiples lectores, el chileno se decide por hacer un llamado a los códigos de la ficción especulativa, la cual podría decir mejor lo innombrable. En su poética los hechos violentos son tan cruentos que superan cualquier creación ficticia, aunque estos hayan sido tomados de eventos realmente acaecidos: la realidad en los siglos XX y XXI ha resultado más abismal que cualquier ficción. Bolaño pretende relatar el apocalipsis metafórico del occidente, el infierno alegórico en lo cotidiano, evidenciando el mal a través de narraciones entre la mimesis y el sinsentido, la verosimilitud y el sueño, lo fantástico y lo realístico. En efecto, “lo que era ficción en 1976, se vuelve una obra realista en el año 2004⁷⁸; la violencia de lo real [...] vuelve banal la melancolía fantástica” (14). La realidad, después de los crímenes del Holocausto, ha demostrado ser menos racional que la ficción. La literatura no especulativa hoy carecería de las capacidades para explicar los feminicidios de Ciudad Juárez. Esa realidad atroz, ese mal arcano de la sociedad se maquilla a través del artificio retórico de la tradición visionaria. Peter Elmore nos dice:

Las premisas del racionalismo secular, que en la poética realista definen los límites de lo posible, no rigen a 2666, sin que por eso la ficción se programe mediante los códigos de lo fantástico o lo maravilloso. En la novela de Bolaño, la sobriedad y la cordura no son garantes de la lucidez, así como el delirio no supone necesariamente un error de la percepción: la proscripción de la locura, propia del régimen moderno, queda abolida en el mundo de 2666, donde los estados místicos y extáticos aparecen como vías -ambiguas y tortuosas, pero válidas- del saber. (283)

Los personajes y las ciudades del autor se alejan de las lógicas del racionalismo cartesiano sin por ello aterrizar completamente en el campo de lo inefable o de lo insólito. La

⁷⁸ Año de población de 2666, última novela escrita por Bolaño y publicada póstuma.

existencia de un referente real desmiente inmediatamente cualquier voluntad en la ficción por ser fantástica. Para el chileno “lo monstruoso no es una deformación subjetiva de lo real, sino su forma más arcana y terrible” (285). En este cuadro, los fantasmas y monstruos de la ficción especulativa le servirían a Bolaño para decir el horror generalizado y atávico de un mundo en crisis que ha encontrado en los feminicidios de Santa Teresa, la continuación natural del Holocausto. Lo fantástico no sería sino la otra cara de lo realista, aquella que deforma las realidades del trauma, para exponer lo que no se puede decir.

4.2. La ficción especulativa en la obra de Lynch

En su poética, Lynch utiliza elementos de la ficción especulativa con la intención de aludir a la crudeza de una realidad que se escapa de las manos de sus protagonistas. Se puede encontrar en su obra la recurrencia de ángeles y demonios, hadas y brujas, fantasmas y monstruos, mundos otros, etc. Sus héroes connotados por la fragilidad del hombre contemporáneo viven una constante pérdida de realidad al no poder soportar las dinámicas de la vida diaria, tan ajena al modelo de representación normalizado. Entran en juego entonces criaturas inverosímiles que funcionan como alegorías de la situación traumática que viven los personajes y de sus destinos tendentes a la tragedia.

4.2.1. La inutilidad de la afabulación de un mundo perverso

En primer lugar, se debe de notar la influencia que la poética de Lynch tiene del género del *fairytale* o *cuento de hadas*. Resalta aquí la versión cinematográfica de la fábula infantil del *Mago de Oz*. En el filme del 1939 de Victor Fleming, que ha dado apertura a la época de oro de Hollywood, el estadounidense encuentra ciertas sensaciones que luego utilizará en su poética. La influencia es más explícita en filmes como *Blue Velvet* y *Wild at Heart*. Elementos clásicos de la literatura infantil como brujas y hadas son frecuentes en su obra. No obstante, estos delatan su carácter ficticio dentro de la representación, problematizando su propio estatus narrativo. Se explicita la ausencia de realidad de la cual penden los personajes lynchianos, personajes frágiles en mundos hostiles, que se ven obligados a crearse sus propios mundos, zonas de confort, paraísos

terrestres ilusorios, historias de vida postizas que terminan por desmoronarse debido a la poca consistencia de estas invenciones y al exceso de realidad infame que los circunda. La afabulación de vida de los personajes encuentra sus propias grietas, desembocando en la cruda y acética realidad. En *Wild at Heart*, por ejemplo, se pueden ponderar hilos narrativos típicos de los cuentos de hadas: el amor entre una doncella y un héroe, que deberá vencer a la bruja malvada, el hada madrina cual *deus ex machina*, el establecimiento en el castillo de marfil impenetrable y el final irremediable feliz. Los protagonistas Sailor y Lula, aquí, instaurados en un mundo verosímil se comportan como clichés de la literatura infantil con el afán de olvidar su pasado funesto, creando una burbuja de amor que repela el horror cotidiano: se trata de una revisión lynchiana de *El Mago de Oz*. El autor nos dice

Adoro il Mago di Oz, e ci fu un momento in cui ebbi l'intuizione che Sailor e Lula erano quel genere di persone che possono abbracciare una favola come quella e renderla meravigliosa. Dato che quello del film è un mondo durissimo, mi sembra bello che Sailor fosse un ribelle, ma un ribelle che sogna *Il Mago di Oz*. E Sailor e Lula, che condividono questo sogno, erano personaggi gradevoli (...). Mi piace molto il modo in cui, in Cuore Selvaggio, *Il mago di Oz* entra ed esce di soppiatto: la scomparsa finale dell'immagine di Marietta; quando Lula, in compagnia di Bobby Peru batte l'uno contro l'altro i tacchi delle sue scarpe rosse; la Fata Buona alla fine. (Rodley: 270)

Los protagonistas se niegan la realidad para vivir dentro de sus fantasías. Soñadores que *maquillan* su tragedia para mantenerse en pie en el mundo confuso y violento que les niega la felicidad. En este contexto, se percibe la recurrencia a la ficción especulativa, de parte de los personajes lynchianos con el fin de evitar los hechos traumáticos que les toca vivir. Verbigracia, durante su huida, Sailor y Lula encuentran al lado de la carretera un automóvil hecho pedazos. La única sobreviviente de este accidente deambula ensangrentada. Enseguida pronuncia frases incoherentes y cae muerta. Aquí, los personajes parecen no querer aceptar lo que ven, ignorando al instante lo sucedido. Basso Fossali dice que:

Nell'uscita di strada di quella giovane morente, in preda all'ultimo *detour* visionario rispetto all'irreparabile, Sailor e Lula sono di fronte al *disincantamento* della loro *favola-di-vita*, se non alla *deep end* di quel mito americano che loro hanno tentato malamente di rieditare da sbandati qualunque. Di fatto, per quanto terribile, questa esperienza non lascia il segno dovuto nei personaggi, pronti ad elaborarne non solo l'oblio, ma una forma di vaccinazione. (...) È la certificazione che l'incidente non può far ravvedere i personaggi, pronti solo a *ultravisioni* che sbaraccano il confronto con l'architettura del reale. (220)

La afabulación de vida de estos adolescentes problemáticos convertirá cualquier atisbo de sufrimiento en cuento de hadas. Así, los personajes de las obras de Lynch, muy seguido

tratan de velar una realidad infame y para ello no solo recurrirán a los cuentos de hadas. Lynch constata que a través del cine se puede maquillar incluso “el más pervertido de los mundos, el mundo contemporáneo” (222). Delatando, al mismo tiempo, la incongruencia entre el mundo del imaginario y el mundo fenoménico.

4.2.2. La doble desrealización discursiva de la ficción

Además, por su lado, *Twin Peaks* posee una gran cantidad de elementos que provienen del género fantástico. Aquí, se relatan tres *mundos otros* paralelos al mundo mimético: mundos habitados por fantasmas, los cuales violando algunas de las reglas de sus respectivos mundos, entran en el mundo verosímil cambiando los destinos de la gente. Según Tzvetan Todorov⁷⁹, lo que define el estatus de fantástico en un texto es el hecho de que el lector pueda encontrarse en el limbo de la “vacilación” a la hora de intentar racionalizar los eventos acaecidos en la narración:

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que solo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural (Todorov, 1982: 24)

En este cuadro, lo “extraño” emergería de un evento que, si al principio parece inexplicable o sobrenatural, enseguida encuentra una explicación lógica y concordante con las leyes del mundo que habita el texto. Por otro lado, lo “maravilloso” explicaría el evento a partir de leyes ajenas a la lógica del mundo representado, desembocando en lo sobrenatural. La teleserie en cuestión habitaría un mundo entre esas dos instancias, en la suspensión perpetua de la vacilación: no se decide ni por lo maravilloso ni por lo extraño. El agente Cooper sentencia: “*I have no idea where this will lead but I have the feeling it will be a place both wonderful and strange*”. En efecto, la teleserie se encuentra en un vaivén continuo entre lo racional y lo insólito. Solamente en este estatus irresuelto de la narración el espectador podrá vacilar entre la solución lógica del asunto, por ejemplo, Leland Palmer, enfermo mental mató a su hija, y la solución fantástica del asunto, es decir, Leland Palmer, poseído por un demonio mató a su hija. La dimensión del secreto se extiende impidiendo dar con una sola verdad. El uso del fantástico no resuelve el

⁷⁹ Para una profundización de las teorías de Todorov sobre el fantástico, léase *Introducción a la literatura fantástica*, 1970.

misterio dentro de la narración, sino que como el policiaco, lo abisma. Por otro lado, el andar del agente Cooper va a su vez desde lo realístico hacia lo fantástico: pasa de ser un agente del FBI a ser un asesino en serie capaz de contratar con demonios de otros mundos. En este cuadro, el realismo se relaciona con las *fuercas del bien*, mientras que lo fantástico se relaciona con las *fuercas del mal*. El mundo de la serie posee dos caras distintas: la de la serenidad y la de la criminalidad. Para exponer esta doble cara del mundo, Lynch registra la crueldad con herramientas típicas de la ficción especulativa. Se perciben dos estados que conviven en la narración: la oscilación entre lo sobrenatural y lo natural no se resuelve jamás. La narración es un intrincado laberinto que problematiza el estatus de la ficción realista, la cual parece imposibilitada para dar una representación digna de la realidad. Las intrigas amorosas *verosímiles* resultan ser más postizas que la aparición de fantasmas (herencia de una tradición más *visionaria*) que surgen en el mundo para cometer feminicidios. Si en un primer momento, el espectador identifica en el padre de Laura Palmer al asesino Bob, cuando el agente Cooper es poseído por ese espíritu, el espectador se ve obligado a desrealizar su discurso. En Lynch, más que la intención de relatar una sola narración que posea muchos géneros, se percibe la intención de relatar las posibilidades discursivas de esa. Basso Fossali (290-291) dice que

Alla fine dei conti, queste oscillazioni nella ricerca di spiegazioni tra sistema di razionalità diversi verranno risolti in una deflagrazione di entrambi i versanti (soprannaturale e naturale) e della stessa messa in scena narrativa. Gli eventi soprannaturali vengono preannunziati a Cooper attraverso un avvertimento: “Attento, sta per succedere ancora” (Log Lady e poi il gigante nella 14° puntata). Ma ecco che Gordon Cole (David Lynch) ripete la stessa frase a Bobby prima di ribaciare Shelly, a mo’ di sfottitura, e ironizzando apertamente su quanto narrato precedentemente (26° puntata).

La serie del estadounidense ejerce un artificio de *metanarración* interrogándose frecuentemente sus propias posibilidades. La poética ultramoderna de Lynch no solamente exuda de narraciones alternativas, sino que al mismo tiempo a cada narración parece tocarle un género distinto sin que por ello la representación se deteriore. En este cuadro en dónde cada narración tiene un cliché, se puede evidenciar una vez más la parodia de los paradigmas representativos canonizados, pues todos están destinados a desdecirse muy a pesar de la vida de sus protagonistas. Por ejemplo, se percibe en Laura Palmer una obsesión por intentar continuar a vivir el modelo de vida *digno* del entorno familiar, negándose una y otra vez la propia verdad. Carocci (Bertetto: 80) nos dice que en Laura se contraponen dos posturas: “*la perdita dello spazio domestico e il conseguente tentativo di mantenerlo tale attraverso una finzione necessaria, che postula l’esistenza di*

fantasmi che provengono dall'esterno anziché dall'interno della casa". La inconsistencia del mundo de Laura requiere de una ficción que pueda explicar con términos, que le sean familiares a ella, el relato de la violencia. Por otro lado, la ficción lynchiana cuenta sus posibilidades a través de sus personajes. Laura inventándose una ficción cambia el régimen de la narración que la contiene. Este artificio estético crea una narración incompleta en dónde ninguno de los polos opuestos que se proponen pueden acabar con la tensión narrativa. El discurso se desrealiza doblemente sin intención alguna de cuajar en un solo resultado. La ficción especulativa entra en juego cuando se registra en los protagonistas la imposibilidad de reconstrucción de sus entornos fragmentarios, la imposibilidad de darle un sentido a la violencia, además de la imposibilidad de poder escapar de ella. En *Fire walk with me*, se relata los días anteriores al asesinato de Laura Palmer, observándose cómo el mundo de la adolescente se va desmoronando hasta su inevitable fallecimiento. A la hora de su muerte, esta verá un ángel que ella interpretará como *ángel de redención*, el mismo ángel retratado en un cuadro de su habitación en acto de dar de comer a tres infantes. Este ángel que protege a los niños durante la ausencia de sus padres desaparece mágicamente del cuadro cuando ella descubre la identidad de Bob para reaparecer en final de vida a cuidarla. Laura asistiendo a la desestructuración del relato familiar se sentirá desprotegida, de aquí emerge la metáfora de la desaparición del ángel, pues ella al no poder confiar ni en su padre se siente desprotegida. Y, a pesar de que ella intentará inventarse discursos alternativos que la puedan proteger de la desilusión del discurso privado no podrá escapar. En el camino hacia la muerte pretenderá encontrar finalmente la felicidad con el arribo del ángel protector que solo ella puede ver: el espacio del *más allá*, de herencia judeocristiana le sirve a la protagonista para convencerse de que con la muerte recuperará su paraíso perdido. Basso Fossali (314) dice que

Il film finisce allora con un angelo dei commensali (quello che campeggiava nelle pareti della camera di Laura), un angelo custode che benedice una Laura consapevole del suo sacrificio. Come in *The Elephant Man*, i quadri della propria camera si sono rivelati il modello da imitare per passare vero un "oltre-vita".

No obstante, Laura no irá al *más allá*, puesto que se trata de una ilusión de la protagonista. El ángel guardián de Laura es un modelo más de vida irrealizable. La muerte de Laura, como se ha visto en la tercera temporada, sigue sucediendo *ad infinitum*. El ángel no está allí para cambiar el éxito de la representación, sino que está allí, *en abyme*, como representación psíquica de Laura. Representación a su vez desrealizada pues incluso

veinticinco años después se verá a la adolescente en el *Red-room*, la sala de espera del otro mundo en esa ficción. La intrusión del elemento fantástico en la escena final del filme no solamente desmiente la representación dentro de la representación, sino que aparece para maquillar una muerte excesivamente cruda y violenta, un filicidio siniestro, una aberración incoherente.

4.2.3. Materialización de lo innombrable

Todo ello refleja la voluntad lynchiana por desestructurar los modelos de representación que maquillan la vida real creando un modelo ilusorio de vida en la sociedad. Esta, caracterizada por el pánico y la violencia no parece encontrar una análoga representación en los paradigmas narrativos del mundo mediático. Por ello, Lynch expone la monstruosa realidad en toda su incompreensión, delatando a la vez la incompatibilidad de su relato con el relato normalizado. Muy seguido, los actores recitan sus partes como autómatas, sin expresar sentimientos reales, delatando su carácter ficticio. Esto también se debe a la voluntad de sacar a la luz una experiencia traumática negada por los personajes. En este cuadro, los actores lucirían como autómatas porque no existen en la narración, sino que son ficciones creadas por sus protagonistas. Por ejemplo, en *Lost Highways*, René, el personaje de la esposa asesinada, mucho antes del crimen, parece ya ser fruto de una alucinación. René parece un simulacro, el simulacro de una bella mujer: su actuación parsimoniosa y su belleza, extenuada por el maquillaje, parecen artificiales, como delatando el grado de ficción *en abyme* que posee su relato en el filme. Fred Madison habría ya cometido uxoricidio a la hora de la narración, por este motivo, todo fuera de él parece excesivamente artificial. En este filme, el trauma una vez más se expone a partir del emerger de los elementos de la ficción especulativa: Fred se transmutará en Pete. Por otro lado, en *Mulholland Dr.*, durante la escena del *Club Silencio*⁸⁰, en el palco, una cantante (Rebekah del Río), protagoniza una traducción al español de la canción *Crying* de Roy Orbison. A mitad de la canción, la actriz y cantante cae como desmayada, pero su voz no se desvanece, la canción continúa inmutable como en *play-back*. También, el maestro de ceremonias, al inicio de la escena, había preparado al espectador a la

⁸⁰ El nombre del club es bastante sugerente. A la protagonista Diane Selwyn le cuesta pronunciarse a sí misma el propio secreto: es una asesina. El hecho de callar la culpa le confiere un billete de entrada hacia la “función del silencio”, análoga a la que ella ejerce en su vida: callar el trauma.

irrealidad de cualquier *performance* en el *Club Silencio*: “¡No hay banda!”, había dicho y, luego, antes de desaparecer dice que “*All is recorded*”. La representación lynchiana aquí evidencia su poca autenticidad con el fin de explicitar que toda representación es una mentira. Pero, además, se pretende relatar la afabulación de vida que han ejercido los protagonistas para atenuar su culpa a partir de la intrusión de elementos insólitos. Tanto Fred como Diane han cometido homicidio: el hecho infame una vez más explica el emerger de los elementos típicos de la ficción especulativa. Es lo innombrable lo que distorsionaría el cuadro de la representación entonces. Los protagonistas al no saber explicarse la violencia mediante la lógica se deciden por explicarla mediante relatos tendentes a lo fantástico. Los fantasmas y monstruos lynchianos funcionan como alegorías que certifican una tragedia irresoluble. Muy aparte de preguntarse las posibilidades narrativas, sus obras delatan lo arcano y oscuro del mal a partir de la emergencia de situaciones típicas de la ficción especulativa. El trauma se distorsiona para poder ser relatado en toda su dimensión horrorosa. Los protagonistas se encuentran con los fantasmas de su pasado, con sus obsesiones y angustias personificadas o materializadas, una y otra vez como prueba tangible de lo que quieren ocultar. En este contexto la realidad resulta siempre más oscura que la afabulación de vida que ejercen los personajes. El emerger continuo de lo visionario relataría la violencia en su versión más degradada.

Segunda parte: la insistencia obsesiva por exponer el mal

5. El tema del mal en *Twin Peaks* y *2666*

En las obras de Bolaño y Lynch se pueden encontrar, más que en las obras de otros autores contemporáneos, una insistencia por mostrar elementos, situaciones y personajes de inmoralidad censurable. Prostitución, locura, decadencia, angustia, violencia, asesinatos, corrupción, etcétera, son elementos indispensables en sus poéticas. Todos estos elementos guardan alguna relación con la concepción que en la cultura occidental (de tradición judeocristiana) tenemos del *mal*. Con el acontecer de *2666*, última novela

de Bolaño y póstuma, y de *Twin Peaks 3*⁸¹, última película de Lynch, se ha asistido a estéticas que exhiben insistentemente situaciones inclines a la violencia, la cual pretendemos en esta tesis, sea el símbolo del mal por excelencia. En estas dos obras parece que el feminicidio se haya convertido en el símbolo de la contemporaneidad. Por otro lado, como se puede percibir, una investigación sobre el *tema del mal* resulta problemática pues comprendería un sinnúmero de posibilidades por la cantidad de campos de estudio que puedan tratarlo.

5.1. Alcance epistemológico del mal

Para una mejor aproximación al tema del mal, se ha recurrido a las obras de cuatro pensadores contemporáneos: Paul Ricoeur, Michel Foucault, Theodor Adorno y Georges Bataille. Sobre todo, este estudio se centrará en dos propuestas, es decir la del mal como problema filosófico y la del mal como motor y motivo de la creación artística. En un primer momento Ricoeur nos dice en *Il male. Una sfida alla filosofia e alla teologia*:

A rigore di termine, il male morale – il peccato nel linguaggio religioso – designa ciò che rende l'azione umana oggetto d'imputazione, d'accusa e di biasimo. L'imputazione consiste nell'attribuire ad un soggetto responsabile un'azione suscettibile di valutazione morale. L'accusa caratterizza l'azione stessa come violazione del codice etico dominante nella comunità considerata. Il biasimo designa il giudizio di condanna in forza del quale l'autore dell'azione è dichiarato colpevole e merita d'essere punito. (1992: 12)

La cultura occidental pone en relación al mal con la amoralidad. Bataille, muy aparte, problematiza las definiciones de mal y de arte. La literatura aquí, como el arte, estaría fuera de los cánones morales de la sociedad civil, convirtiéndose automáticamente en mal por no ser parte de las dinámicas sociales, pero por esta misma razón, convirtiéndose además en rebelión pura. Como Bataille, Foucault y Adorno rechazan el sistema de justicia y en general, problematizan los valores de la cultura occidental, pero sin necesidad de meter en juego el dilema del mal. No obstante, como ellos, Ricoeur ve en la cultura occidental la propagación del sufrimiento humano:

Se i grandi uomini sono defraudati della felicità da una storia che si prende gioco di loro, che dire delle vittime anonime? Per noi che leggiamo Hegel dopo le catastrofi e le sofferenze senza nome

⁸¹ En Delorme, S. (2017). *Mystere*. Cahiers du cinéma. Vol 739, 14. El director pretende que toda la tercera temporada sea un solo filme: “*Oui, je l'ai fait comme un seul grand film. Si vous devez penser á chaque épisode comme quelque chose qui a une fin, une chute, ce serait faux*”.

del secolo, la dissociazione tra consolazione e riconciliazione è divenuta grande causa di perplessità: più il sistema prospera, più le vittime sono marginalizzate. La riuscita del sistema diviene il suo fallimento. La sofferenza, attraverso la voce della lamentazione, è ciò che si esclude dal sistema. (40)

Los niños de Auschwitz fueron castigados sin culpa alguna, fueron exterminados por la misma cultura que proyectó las interdicciones que preservarían el *bienestar* de la sociedad. De aquí que Foucault exalte al pensador hacia una lucha contracultural, mientras que Adorno no puede que rechazar la cultura que ha realizado el Holocausto. Se percibe entonces, en los pensadores contemporáneos, la voluntad de contestación, la problematización a través de las letras del alcance epistemológico del mal. Para poner en relación las obras apocalípticas de Bolaño y Lynch, nos concentraremos sobre todo en cuatro distintos acercamientos a la definición del mal: el mal como inmoralidad y pecado; el mal como violencia ejercida a través de las dinámicas del poder; el mal como evidencia del fracaso cultural, y, finalmente, el mal como contestación a través del arte.

5.2. El Mal: investigación e incompreensión en *Twin Peaks* y *2666*

En sus obras, ambos autores suelen dialogar con elementos provenientes de la moral judeocristiana y burguesa. Se percibe, en un primer momento, la exposición de la búsqueda hacia un origen del mal. Enseguida, sin embargo, se resalta la absurdidad de la búsqueda de un origen, poniendo en claro que resultaría más urgente problematizar el mal del presente que recurrir a los relatos del pasado.

5.2.1. Problematización del dispositivo de la culpa

Ricoeur dice en su investigación que las manifestaciones del mal en occidente son fenómenos del todo heterogéneos, y que, sin embargo, los aproximamos a raíz del concepto que de la moral tiene la sociedad. Estos fenómenos son el pecado, el sufrimiento y la muerte, todos ligados a través de la culpa. Sobre el *problema de la culpa* subraya la problemática que surge de la creencia de que un pueblo o un individuo sufriría un castigo como consecuencia de una culpa. Sobre esta nos dice (Ricoeur, 1986: 14-15):

Questa nasconde nella sua profondità il sentimento d'esser stata sedotta da forze superiori, che il mito non farà fatica a demonizzare. Così facendo, il mito non farà che esprimere il sentimento di appartenere ad una storia del male, sempre già là per ciascuno. L'effetto più visibile di questa

strana esperienza di passività nel cuore stesso dell'agire male, è che l'uomo si sente nello stesso tempo vittima e colpevole. La stessa confusione di confine tra colpevole e vittima si osserva partendo dall'altro polo. Poiché la punizione è una sofferenza reputata meritata, chissà se ogni sofferenza non è, in un modo e l'altro, la punizione di una colpa personale o collettiva, conosciuta o sconosciuta?

Aquí se critica de la moral, su fijación por mantener salda la oposición dicotómica culpable/víctima, proyecto que poco tiene que ver con la realidad en dónde los umbrales de ambas instancias se disocian continuamente. La exposición de esta ambivalencia, la cual luego recae en el concepto del mal, se puede encontrar en las obras de Lynch y Bolaño. Dos casos específicos retratarían la ambigüedad de las propuestas sobre la culpa: el caso de Leland Palmer y el caso de Klaus Haas.

Leland Palmer, de profesión abogado es el padre de Laura Palmer, una de las protagonistas de la teleserie. Leland habría cometido violencia sexual en su hija desde que esa tenía trece años, al mismo tiempo habría cometido al menos tres feminicidios (en la serie se le acusa de los homicidios de Theresa Banks, Laura Palmer y Maddy Ferguson) y el homicidio de Jacques Renault, finalmente habría cometido suicidio. No obstante, se registra en el padre de Laura una culpabilidad problemática, debida a la ambigüedad narrativa característica de la obra. Leland habría obrado de esa forma porque estaba poseído por un espíritu malvado llamado Bob. En este contexto, el discurso que pretende una escisión neta entre los dispositivos de la víctima y el culpable se desrealiza: Leland sería las dos cosas a la vez. En la serie no se sabe cuando las acciones son las de Bob ni cuando son las de Leland, tampoco se dice desde cuando comenzó la posesión demoniaca⁸². La ambivalencia de su culpabilidad deja al espectador suspendido en la incertidumbre. Esta incertidumbre parecerá extinguirse cuando el agente Cooper, protagonista de la teleserie, será a su vez poseído por el mismo demonio. Del lado opuesto, Parangeli problematiza no la culpabilidad sino la inocencia de Leland cuando nos dice que: “(...) *se Bob è il male assoluto, perché non colpisce in modo indiscriminato, ma spinge Leland a uccidere solo le donne che assomigliano alla figlia? (...) Il sospetto è che nell'idea iniziale, Bob non fosse altro che la personificazione di un aspetto della mente di Leland: il suo lato oscuro, orribile, non riconosciuto e dunque con un altro volto*” (2015: 43). Además, luego de la muerte de Leland, en la serie, el agente Cooper, el sheriff Truman y el agente Albert Rosenfield emprenden un debate filosófico sobre la

⁸² Al parecer en la niñez. Leland recuerda que cuando era niño, un tal Mr. Robertson, vecino de casa de sus abuelos, le arrojaba cerillos prendidos mientras le preguntaba si quiere jugar con fuego.

identidad del tal Bob, concluyendo que este demonio significaría “*the evil that man do*”⁸³. Entonces, si Bob, más que un demonio, es una parte de la condición humana, Leland sería igualmente culpable e inocente al mismo tiempo. Greg Olson (52) propone que Bob tiene la capacidad de despertar en los cuerpos al *doppelganger*: “*Freud credeva che mostri e doppelganger fossero proiezioni delle nostre paure subconscie e dei desideri inaccettabili: materiale psichico oscuro che Jung chiamò l’ombra, che siamo riluttanti ad accettare come nostro*”. En este cuadro, somos llamados a identificar en Leland un perpetrador de violencia, un heraldo del mal, pero también lo identificaríamos como una víctima de su propia oscuridad, aquella que ni siquiera él quiere aceptar porque es *mala*. Lynch, por su parte nos dice que (Rodley: 250) “*Leland è una vittima. Coloro che hanno commesso azioni cattive non sono del tutto cattivi. Semplicemente, un loro problema è diventato un po’ troppo grosso*”. Como se puede observar, en la poética de Lynch la dicotomía víctima/victimario se desdibuja en favor de la matización de ambas instancias, pues ambas son narradas como las dos caras de una misma moneda.

Por otro lado, Klaus Haas es el jefe de un negocio de computadoras en Santa Teresa, es además el primer sospechoso de cuatro feminicidios, por los cuales logran encarcelarlo hasta determinar si se trata realmente del culpable de esos delitos. Es también el sobrino de Benno Von Archimboldi, el héroe/escritor de *2666*. Su culpabilidad resulta ambigua, pues, si, por un lado, su pasado y sus modales parecen delatar cierta malicia en su ser, por otro lado, se seguirán cometiendo feminicidios luego de su encarcelamiento. Su historial habla de ciertos delitos menores: “intento de violación”, “comercio con prostitutas”, “nada del otro mundo” se dice en la obra (Bolaño, 2004: 598). Elmore nos dice al respecto:

La novela, por ejemplo, no esclarece el rol preciso de Klaus Haas en el diseño de la cadena de cadáveres. No se trata de una omisión, sino de un vacío deliberado. De las muertas se sabe que, desde 1993, suman más de doscientas; Haas es acusado de cuatro de esos asesinatos, pero los crímenes continúan después de la captura y el encarcelamiento del sobrino de Benno Von Archimboldi. ¿No bastaría esa circunstancia para probar que el acusado es, en realidad, una víctima del error policial y de los laberintos burocráticos? (Faverón, Paz: 298)

No existe un motivo válido para pensar que hay un solo asesino de mujeres en Santa Teresa. También, si bien Haas se declara inocente no parece serlo: sus antecedentes parecen sugerir que él sea culpable de al menos un feminicidio. En la novela se da una

⁸³ Literalmente, “el mal que hace la humanidad”. Una traducción más acertada podría ser “el mal que subsiste en cada hombre” o “el mal humano”.

descripción de su personalidad insolente, la cual lo lleva a burlar seguido a policías y presos. Esta actitud parecería sugerir que se trata de un ser sin escrúpulos. Cuando se le inculpa del asesinato de Estrella Ruiz Sandoval, por ejemplo, en la imposibilidad de la policía de poder definir si la sangre encontrada en una propiedad de Klaus era de la jovencita – porque la prueba se perdió en el camino de ida al hospital –, el judicial Ortiz Rebolledo interroga directamente al sospechoso sobre la naturaleza de la sangre. El presunto asesino le responde que probablemente se trata de sangre de menstruación de una mujer con la que mantuvo relaciones sexuales, afirmación que sacó de los estribos al judicial, el cual rebatió que solamente los puercos hacían sexo de esa forma. Haas sin enfado alguno le responde enseguida que “en Europa, todos somos puercos” (2004: 600). Por otro lado, el sospechoso sería de origen alemana, o sea vendría del país que promovió el Holocausto, horror de nuestra historia, el cual también es uno de los centros de la novela. Además, Haas estaría esperando a un gigante que lo libere de su celda, aludiendo al tío Archiboldi, protagonista de la última parte de la novela y al cual nos cuesta evaluar como un personaje negativo de la obra, por el contrario, Archiboldi, a pesar de haber vivido la segunda guerra mundial en carne y hueso ha matado una sola vez, y solo porque se trataba de un criminal de guerra. En la novela no se especifica si el héroe rescatará al sobrino infame, sin embargo, se sugiere que el héroe irá a Santa Teresa, que es en dónde está Haas. Aquí, Bolaño pretende demostrar la ambigüedad que subsiste en el juicio sobre la culpa. Víctima y victimario se mezclan una vez más. Haas podría ser solo un chivo expiatorio usado para encubrir a personajes más infames y poderosos en Santa Teresa, ciudad de la corrupción generalizada. Al mismo tiempo podría ser el autor *intelectual* de los feminicidios que surgen después de su captura. Se percibe entonces la voluntad por contestar un binarismo incómodo y problemático que no podría explicar la naturaleza del mal.

5.2.2. La genealogía inauténtica del mal

Ambos autores parecen problematizar en sus obras la pretensión teológica de que haya un origen del mal. No solo exponen una genealogía incompleta, sino que al mismo tiempo exponen la incoherencia de esta búsqueda. En este cuadro se percibe la necesidad

de relatar el mal como única reacción inmediata hacia una característica humana tan atávica y contingente.

En primer lugar, en 2666, en *La parte de los crímenes*, se narra el encuentro, en un estilo tendente a la crónica, de los cadáveres de ciento doce mujeres asesinadas en la ciudad de Santa Teresa. Se cuentan además algunos pormenores de las investigaciones policiales sobre esos asesinatos y la imposibilidad (o el desgano) de dar con el (o los) asesino/s por parte de las autoridades de la ciudad. La parte de la que hablamos es un trasunto ficticio de los horrores de Ciudad Juárez ya descritos por Sergio Gonzales en la crónica periodística *Huesos en el desierto*, 2002. A esta parte le sigue *La parte de Archimboldi*, que es la última parte de la novela. En ella se narran los horrores de la Segunda guerra mundial y el Holocausto. La estructura de las partes en la novela parece metaforizar un viaje en picada hacia un abismo que culminará, en el *infierno*, en la parte más oscura de la civilización, aquella en donde esta se transforma (o se degrada) en la barbarie más pura: la segunda guerra mundial. La novela comienza con la descripción de la vida acética de cuatro críticos literarios europeos (*La parte de los críticos*) que terminarán dando en Santa Teresa, *ciudad infierno*. En seguida se retrata la historia de Amalfitano (*La parte de Amalfitano*), un chileno que luego de emigrar a Europa se decide por regresar a Latinoamérica, en Santa Teresa. *La parte de Fate*, tercera parte, señala el inicio de la caída metafórica hacia el mal: se narra la llegada de un periodista de orígenes afroamericanos a Santa Teresa. Este se expondrá al infierno sin saberlo, frecuentando personajes pertenecientes al mundo del espectáculo de la ciudad los cuales poseen una ética bastante ambigua. Se sugiere que muchos de ellos tengan que ver con los asesinatos de mujeres. Como señalando la aproximación al mal, las descripciones aquí tienden a lo onírico; la prosa oscila entre la vigilia y el sueño, punto de partida estético que señalaría además un lugar fronterizo entre la civilización y la barbarie, entre el primer y el tercer mundo. En esta parte no se describirá la violencia generalizada de Latinoamérica directamente, sino transversalmente. No obstante, es en este punto medio en el que Fate descubrirá que en los feminicidios de Santa Teresa se encuentra posiblemente “el secreto del mundo” (439). Las dos últimas partes de la novela parecen sumidas en la barbarie, entre narraciones sobre cientos de cuerpos diseccionados y la eliminación de judíos injustificada, entre otras cosas. Esta estructura parece sugerir un origen del mal en Europa, la segunda guerra mundial parecería el *punto de medida del mal*. En cambio, todos los

protagonistas van a dar a Santa Teresa, la traducción del mal en clave contemporánea. Si mediante el orden de los capítulos en la novela, el lector presenciara una suerte de caída hacia la desgracia, desde la tranquilidad de la vida de los críticos literarios hacia el pasado infame europeo del Holocausto, mediante un orden cronológico de los mismos, el lector dará cuenta de que todos los protagonistas van a parar a Latinoamérica, en esa ciudad indefinible en la cual los huesos de las mujeres asesinadas suelen reaparecer en el desierto como reclamando su memoria en la historia de la infamia de toda una sociedad. En la novela se habla de un doble mal, el de la Europa del novecientos y el de la Latinoamérica hodierna, no se pretende un origen, sino una continuación natural de ese mal. 2666 significaría el número de la bestia, lucifer, símbolo del mal en la cultura occidental, multiplicado por dos veces.

En realidad, Bolaño, en vez de mapear un origen del mal en la segunda guerra mundial como se podrá pensar, nos cuenta un mal más arcano y antiguo que el mal del Holocausto. Por ejemplo, en *La parte de Archimboldi*, a través de Ingeborg, la novia del protagonista se nos cuenta sobre los rituales de sacrificio de la cultura Azteca (872-873):

Y los aztecas que estaban dentro de la pirámide contemplaban el sacrificio, como si dijéramos, desde el interior, porque, como ya habrás adivinado, la luz cenital que iluminaba las entrañas de las pirámides provenía de una abertura justo por debajo de la piedra de sacrificios. De tal manera que al principio la luz es negra o gris, una luz atenuada que sólo deja ver las siluetas de los aztecas que están, hieráticos, en el interior de las pirámides, pero luego, al extenderse la sangre de la nueva víctima sobre la claraboya de obsidiana transparente, la luz se hace roja y negra, de un rojo muy vivo y de un negro muy vivo, de modo tal que ya no sólo se distinguen las siluetas de los aztecas sino también sus facciones, unas facciones transfiguradas por la luz roja y por la luz negra, como si la luz ejerciera el poder de personalizarlos a cada uno de ellos, y eso, en resumen, es todo, pero eso puede durar mucho tiempo, eso escapa del tiempo o se instala en otro tiempo, (...).

El mal, en su avatar de barbarie, ha caminado de la mano de la historia de la humanidad desde sus inicios. En Bolaño no hay un solo origen del mal, pero en cambio hay una continuación palpable de este. En este contexto parece más urgente que encontrarle un origen al mal, el hecho de poder relatarlo en todas sus declinaciones posibles.

Por otro lado, en *Twin Peaks*, en el capítulo 8 de la última temporada se narra la explosión de la primera bomba atómica, *The Gadget* el 16 de julio de 1945 en Nuevo México, la cual utilizaron los Estados Unidos como prueba para verificar si las dos siguientes bombas podrían ponerle un fin a la guerra. Inmediatamente se narra un suceso *ficticio*, acaecido once años después que parece tratar de explicar el origen del mal. Emergen seres oscuros con aspecto de vagabundos y comienzan a invadir las ciudades cercanas a la explosión de la bomba. Luego, adueñándose de la locución en una estación

de radio, una de las criaturas oscuras, la principal, llamada *Woodsman* comienza a recitar un peculiar poema de tres versos que repite incesantemente y que tiene propiedades somníferas en los radioyentes: “*This is the water and this is the well / Drink full and descend / The horse is the white of the eyes and dark within*”. Una adolescente en especial, Sarah Palmer⁸⁴, la que será la madre de Laura, se duerme después de oír el poema, mientras una criatura mutante, entre rana e insecto, que habría emergido junto a los seres oscuros, y como consecuencia de la bomba, se introduce en su boca. La crítica ha pretendido que la entidad que la posee es un demonio de nombre Judy. Este nombre se menciona seguido en la serie sin saber de qué o de quién se trata. Esta entidad sería el origen del mal. En la edición 737 del *Cahiers du cinéma*, Judy viene connotada como “*la mère de tous les maux*” y además “*l’entité primordiale qui répand le mal dans le monde de Twin Peaks*”. En la misma sección se nos dice⁸⁵ « *La petite fille qui avale l’insecte grenouille de l’épisode 8 serait Sarah enfant, incubée par Judy et devenue ainsi très tôt la porteuse d’un mal qu’elle transmettra sous les traits de BOB, à son mari Leland, dans une vaste planification généalogique de la tragédie* ». Aquí, Lynch parece querer metaforizar una escisión en la historia, un antes y un después de la bomba, un presunto origen del mal. El trauma que surge de la explosión de la bomba ha traído con sí consecuencias nefastas para la humanidad, habría creado un nuevo mal, el cual a partir de los *mass media* (en este caso la radio) ejercería una instrumentalización psicológica capaz de despertar la violencia atávica en la sociedad hodierna.

Se debe de anotar, no obstante, que en Lynch se están postulando los nuevos motivos por los cuales el mal pueda ejercerse incluso hoy en tiempos más *civilizados* sin encontrarle un origen específico al mal que se expande en el universo. Se expone aquí la malicia que se esconde en la guerra, el trauma que surge de ella y que, como una enfermedad, invade a la sociedad entera a través de los dispositivos mediáticos. A partir de este trauma, seres como Sarah Palmer, estarían más predispuestos a la violencia⁸⁶. En el mundo de *Twin Peaks*, en específico, luego de dar con el asesinato de Laura Palmer, se descubren otros quiebres en el sistema: la historia de la familia Palmer no habría de ser el único problema en esa ciudad. Sarah Palmer no podría ser el origen de un mal que parece

⁸⁴ En *Twin Peaks: the final dossier*, 2017, Mark Frost revela que se trata de Sarah Palmer.

⁸⁵ Delorme, S. (2017). Le réveil. *Cahiers du cinéma*. Vol 737, 25-29.

⁸⁶ Como se verá luego, parece que Sarah sabe cuándo su marido comete incesto y no hace nada para evitarlo.

estar en todas partes. Lo importante también en este caso, parece ser el hecho de poder relatar el mal, para dar cuenta de las grietas de la sociedad.

Como para Ricoeur, para los autores, el origen del mal en el mundo contemporáneo carece de importancia. En este cuadro, los tres se reconocen en la incomprensión del mal:

Il principio del male non è in nessun modo una origine, nel senso temporale del termine: è solamente la massima suprema che serve da fondamento soggettivo ultima a tutte le massime malvage del nostro libero arbitrio; questa massima suprema fonda la propensione al male dell'insieme del genere umano di contro alla predisposizione al bene costitutiva della volontà buona. Ma la ragione d'essere di questo male radicale è "inscrutabile": "per noi non c'è alcuna causa comprensibile dalla quale il male morale possa per la prima volta esser venuto in noi". (Ricoeur: 34)

En la ausencia de una explicación que pueda ocupar todas las instancias que el mal abarca, ni Lynch ni Bolaño tomarán una posición al respecto: en lugar de intentar relatar qué es lo primero que ha fallado en la sociedad, prefieren relatar los fallos en sí mismos. En vez de dar una solución ética a la violencia, la exponen en toda su crueldad, estableciendo, acaso sin querer, un imaginario que pueda dar cuenta de los errores del pasado y del presente, que pueda pensar el mal como un *reto*, no para darle una solución, sino para darle una *respuesta* súbita a cada acto de mal. Lynch y Bolaño retratan el mal una y otra vez y en todas sus formas y dimensiones, dejando como legado un *aide-mémorie* ficticio para que los futuros pensadores no omitan un problema tan contingente en sus investigaciones.

5.3. El Mal: redimensionamiento de la verdad en *Twin Peaks* y *2666*

Foucault ha intentado trazar una *genealogía del poder* según el modelo de la *genealogía de la moral* que trazó, Friedrich Nietzsche en su tiempo. Si el poder, como pretende el filósofo, ejerce una represión antinatural en los cuerpos, esto equivaldría al ejercer de una violencia sobre esos, o sea al acontecer de otra declinación del mal. En *La microfísica del potere*, el francés estudia las dinámicas del poder en nuestra sociedad. Afirma así que el único sentido de la historia es la guerra y que, quién ha ganado el poder a través de esa continúa una guerra – tácita – para preservar la represión sobre los pueblos perdedores:

(...) il potere è la guerra, la guerra continuata con altri mezzi (...). E se è vero che il potere politico arresta la guerra, fa regnare o tenta di far regnare una pace nella società civile, non è affatto per

sospendere gli effetti della guerra o per neutralizzare il disequilibrio che s'è manifestato nella battaglia finale; il potere politico, in quest'ipotesi, avrebbe il ruolo di iscrivere di nuovo, perpetuamente, questo rapporto di forze attraverso una specie di guerra silenziosa, e di iscriverlo nelle istituzioni, nelle disuguaglianze economiche, nel linguaggio, fin nei corpi degli uni e degli altri. (Foucault: 175)

El poder, dice el francés, no es aquel que mantiene el sistema económico vivo, sino que es esencialmente “aquel que reprime” (174) “la naturaleza, los instintos, una clase social, los individuos”. En este sentido, el sistema judicial occidental sería el encargado de mantener la represión teorizada *ad infinitum*. La justicia sería una ilusión para muchos pues es tendencialmente accesible a pocos. En este cuadro, el poder como *guerra* sería el mal en sí mismo. Lynch y Bolaño, como Foucault, a través de sus obras problematizan el estatus de *bienestar* en el que vive la sociedad civil, ponen en jaque las reglas del orden social, matizan, una vez más, las brechas entre civilización y barbarie. Se percibe además en sus narraciones la voluntad por desdecir la existencia de una *verdad absoluta*: la verdad es un discurso más, entre tantos otros, que tomó una mejor relevancia en algún momento de la historia⁸⁷.

5.3.1. La anti-naturalidad de la superestructura social

Lynch y Bolaño proponen en sus obras una realidad más arcana y oscura de la sociedad, aquella que no se muestra normalmente ni en el arte, ni en los medios, ni en los discursos de la política hodierna. De esta forma, problematizan la tendencia de la instrumentalización discursiva ejercida por la sociedad civil, la cual no se dedica a hablar de ciertos hechos. En este cuadro, el individuo no tendría acceso a la verdad, sino a un discurso que crea efectos de verdad. Foucault al mismo tiempo nos dice que la verdad de la cultura occidental es una *construcción*, ligada al historicismo, que aceptamos como verdad. A través de Nietzsche, nos dice sobre el tropo de la verdad:

(...) dietro la verità, sempre recente, avara e misurata, c'è la proliferazione millenaria degli errori. Non crediamo più “che la verità resti ancora verità, quando le si tolgono di dosso i veli; abbiamo vissuto abbastanza per credere in questo”. La verità, sorta d'errore che ha il vantaggio di non poter essere confutato, probabilmente perché la lunga cottura della storia l'ha resa inalterabile. E d'altronde la questione stessa della verità, il diritto che si dà di confutare l'errore o di opporsi all'apparenza, il modo in cui di volta in volta fu accessibile ai dotti, poi riservata ai soli uomini di pietà,

⁸⁷ Para una profundización del tema cfr. Derrida.

in seguito ritirata in un mondo al sicuro, dove svolge il ruolo insieme della consolazione e dell'imperativo, infine respinta come idea inutile, superflua, dovunque contraddetta – tutto ciò non è una storia, la storia d'un errore che ha nome verità?⁸⁸ (Foucault)

Según el francés, los efectos de verdad son producidos por el poder; este mismo, a partir de ella formaría el *saber* e incluso crearía el *placer* en los individuos. Siendo capaz de esto, el poder también podría ejercer los efectos contrarios: preservar la ignorancia y crear el dolor. Aquí, Lynch y Bolaño problematizarían los regímenes de verdad exponiendo en sus obras las consecuencias infames de una superestructura social problemática. Nos concentraremos sobre todo en los *efectos de verdad* que en Santa Teresa y en Twin Peaks contribuyen a justificar o a normalizar la violencia.

En Santa Teresa se vive una situación desastrosa: los asesinatos de mujeres se suceden casi interminablemente durante una década y, ni aun así, los ciudadanos de México, país del cual Santa Teresa es trasunto, parecen afectados por tales tragedias, menos aún las autoridades del caso. Un ejemplo claro del caso omiso del público con respecto a los feminicidios se puede encontrar en la aparición del *penitente endemoniado*, un personaje secundario que en Santa Teresa se hizo famoso por defecar y orinar en las iglesias de la ciudad. Se trata de un presunto vagabundo que sufriría de *sacrofobia*, según el diagnóstico de la directora del manicomio de Santa Teresa, y cuyo caso parece más urgente, ante la opinión pública, que el de los asesinatos de mujeres. La novela narra que desde la primera aparición del *penitente endemoniado* en junio y hasta fines de julio de 1993 se han encontrado los cadáveres de Emilia Mena Mena, posiblemente asesinada por su novio y cuyo caso “no tardó en olvidarse” (467), y de Margarita López Santos, extrabajadora de una de las tantas maquiladoras de la región, menor de edad de clase proletaria, de la cual se cree hasta el encuentro de su cadáver que “se hubiera fugado con un hombre” (470). Estos dos feminicidios, junto a tantos otros, estarán destinados a quedar en el anonimato hasta la aparición en los medios de Florita Almeida, la cual evidenciará ante la opinión pública la contingencia de los asesinatos. Por otro lado, como se ha dicho, en el México de la narración, parecería, ante la pública opinión más urgente el caso del penitente que los innumerables feminicidios. En efecto, cuando el periódico *La Razón*, del D.F. se decidirá por mandar a Sergio Gonzáles a Santa Teresa, no será para investigar los crímenes y los cadáveres del desierto de Sonora, sino que será para verificar

⁸⁸ En su polémica contra el mundo-fábula (*Il crepuscolo degli idoli*), Nietzsche desprecia los discursos de “verdad”. La frase entrecomillada es una citación directa.

el caso del penitente, quién, en palabras de un cura sería “la peor lacra de Santa Teresa” (471). Pasará un buen tiempo para que la vidente Florita Almeida sueñe con los *cadáveres en el desierto* de Sonora y de esa forma, por fin, se le dé un cierto peso al *Holocausto de la contemporaneidad*. Para entender el desgano de las autoridades y de los habitantes de Santa Teresa por comprender lo que está sucediendo en su ciudad recurrimos a Macarena Areco en cuánto:

Pero, más allá (...) de que en Santa Teresa operen – o no – uno o varios asesinos seriales o de que muchas veces se trate de novios o maridos celosos o despechados, es decir, más allá de las locuras o barbaries individuales, el problema no es de un sujeto, sino que tiene una dimensión social, como le explica Amalfitano a Fate: “Todos están metidos” (433). Se trata de una superestructura ideológica y de una base económica, de una necropolítica y de un capitalismo gore, que son el modo de organización social que hace posible los crímenes. (2017: 165)

Es la dimensión social de la cultura occidental la que permite el acontecer de los asesinatos y la consecuente abulia de parte de las autoridades por encontrar a los culpables. Los policías de Santa Teresa, ante tales atrocidades, son capaces de bromear como si los asesinatos no los afectaran. Al mismo tiempo, la sociedad mexicana entera, marcada por las dinámicas de la globalización, en la cual ella es periferia, prefiere ignorar las muertes de mujeres. Estas son marginalizadas al cuadrado: por su sociedad y por el sistema de las interdependencias. Por esta misma razón, a nadie parece importarles los feminicidios. En efecto, no es una casualidad que las mujeres asesinadas sean trabajadoras de las maquiladoras, o sean proletarias o inmigrantes indígenas o prostitutas o empleadas domésticas, o varias combinaciones de todas estas variaciones. Por su carácter marginal son ignoradas incluso luego de su muerte. Solo cuando se trata de una extranjera canadiense, o de una reportera de renombre desaparecida, a la opinión pública parece importarles. Nadie se interesa en ellas porque son vistas como seres inferiores, fuera de las dinámicas del *falocentrismo* burgués y blanco. Esta superestructura social que permite los homicidios es un claro ejemplo de los efectos de verdad del poder que critica Foucault en su *Microfísica*. Gracias a esta verdad en la que subyacen exclusiones de raza, de género, de clase social, etcétera, se justificarían, en las grietas de la sociedad, asesinatos sin nombre. En este cuadro, la ley es la de la represión, la de la continuación de la guerra, cuyos resultados más contingentes emergen en los *desiertos latinoamericanos* como huesos que reclaman su espacio en la historia de la infamia de la humanidad.

También en Twin Peaks se puede evidenciar una superestructura social que influye negativamente en la coexistencia de sus habitantes: aquí se normalizan

frecuentemente eventos siniestros. Un ejemplo que puede dar cuenta de la incoherencia de la estructura social y su consecuente normalización de la violencia se relata en el capítulo 11 de la tercera temporada, en el cual un niño dispara hacia el *Double R*, la cafetería de Norma, una de las protagonistas de la serie. En esta ocasión, Bobby Briggs, ahora agente de la policía, quien se encuentra dentro del local, trata de averiguar, arma en mano, quién ha sido el artífice del disparo. Enseguida da con el culpable, un niño acompañado por su madre y su padre (un tipo de actitud insolente el cual, al igual que el pequeño, viste una chaqueta con los colores del uniforme del ejército estadounidense). El arma le pertenecería a este último. Mientras el oficial Jesse se encarga de tomar los documentos de los padres del niño, para después dejar pasar el evento como un simple error (que no terminó en tragedia) en un estado en dónde es legal usar armas de fuego, Bobby se dirige al auto detrás del de la familia en cuestión, desde donde una anciana obesa no deja de sonar el claxon como ignorando no solo la presencia de los policías, sino el evento apenas acaecido, el cual habría podido tornarse en tragedia. La anciana le grita a Bobby, desesperada, asegurando que ella y su nieto “estarían llegando tarde a cena” y ordenándole terminar con su control oficial y con el tráfico inmediatamente. El niño, en el asiento contiguo, parece sufrir una suerte de ataque de epilepsia y no deja de emanar un líquido verde de su boca. Se subrayan aquí los efectos de causalidad que subsisten en la escena en cuestión y su simbolismo entre surrealismo y *horror*. La primera familia detiene un arma en casa, un arma, la cual se le ha enseñado a utilizar a un niño, impulsándolo desde temprana edad a la violencia. Se percibe, a juzgar por la afición del padre (un exsoldado del ejército o simplemente un fanático de la guerra), que habría sido este quién adoctrinó al niño al uso de armas. Esta familia, sin embargo, ante los ojos de la estructura social es la familia normativa. Por otro lado, la segunda familia conlleva la alegoría del síntoma consecuente al uso del arma, el trauma que nace a partir del disparo: los movimientos espasmódicos y el vómito. La relación de ambas familias entonces sería la de causa y consecuencia. Un adulto enseña la violencia a un menor de edad, este la ejerce, enseguida, alguien que poco tiene que ver con ellos sufre un trauma por esto. El primer niño, capaz de disparar una bala hacia un local sin inmutarse observa en el segundo la complejidad de su acto en todo su horror. Los ecos del trauma en Lynch se materializan simbólicamente: de la misma forma en la que la explosión de la bomba atómica formó seres inclinados al mal, así pues, la infancia perdida de miles de jóvenes se

puede retratar en un solo cuerpo enfermo, símbolo de los albores de una sociedad crítica. La estructura social norteamericana que legaliza la venta de armas, mientras proclama la paz es problematizada en la obra. Como en Foucault se asiste indirectamente a la preservación de la guerra a partir de las reglas de convivencia, que en este caso incitarían a la violencia. La *bala perdida* que disparó el primer niño sí causó efectos funestos, aunque indirectamente, en el segundo y en toda una infancia norteamericana tendente a la violencia.

Las sociedades en crisis desde su estructura social (Estados Unidos en el caso de Lynch y Latinoamérica en el caso de Bolaño), tomadas en cuenta, parecerían ser el resultado de una normalización de la violencia a partir de una superestructura social que va más allá del individuo. Así, asistimos a los eventos más infames. El virus de la violencia, como símbolo del mal, muy lejos de ser un virus aislado es un virus generalizado y aceptado por toda la sociedad y que dependería de las reglas establecidas en esta.

5.3.2. Problematización de la ambivalencia en las reglas sociales

Si, como ha querido demostrar Foucault, la verdad no es más que un discurso de entre tantos otros discursos, el vehículo por el cual esta verdad se dignifica y se preserva es el sistema de justicia, ese conjunto de reglas dedicadas a mantener la preponderancia de unos y la represión de otros. Al mismo tiempo, mientras en su obra Bolaño problematiza la dignidad del aparato policial y la reducción del hombre a mano de obra en el sistema; Lynch, en la suya, problematiza la dignidad de saberes y la instrumentalización sexual de los cuerpos en el mismo. Según Foucault (40-41):

É la regola appunto che permette che violenza sia fatta alla violenza, e che un'altra dominazione possa piegare quelli stessi che dominano⁸⁹. In sé stesse le regole sono vuote, violente, non finalizzate; sono fatte per servire a questo o a quello; possono essere piegate al volere di tale o tal altro. Il grande gioco della storia, sta in chi s'impadronirà delle regole, chi prenderà il posto di quelli che le utilizzano, chi si travestirà per pervertirle, le utilizzerà a controsenso e le rivolgerà contro quelli che le avevano imposte; (...).

En este cuadro las reglas son importantes para reprimir al individuo y de esa forma mantener el poder, la guerra tácita, la violencia. Estas son problematizadas en las obras

⁸⁹ Se debe mencionar el parecido de la postulación del filósofo francés con la de Bolaño cuando se habla de Sudamérica, tierra de nadie, en dónde quién no sería víctima sería victimario (cfr. Bolognese).

de ambos autores. Por un lado, el tema de la educación, en la obra de Lynch no es un tema marginal, de hecho, su primer cortometraje, *The Alphabet*, ha expuesto el trauma que puede causar un sistema de educación inadecuado. Del mismo modo, las dinámicas de la sexualidad se han hartamente explorado en películas como *Blue Velvet*. En *Twin Peaks*, se pueden encontrar ambos elementos. Por otro lado, Bolaño critica del aparato jurídico la formulación que este ha ejercido de los *entes de paz*, que más bien serían propensos a la delincuencia: en este caso se habla del aparato policial. También critica el abuso que el sistema ejerce en la realidad proletaria. La sociedad preserva la dicha del primer mundo incluso a costas de las vidas de los productores de los bienes en las fábricas del tercer mundo. En definitiva, nos concentramos sobre todo en la problematización de las leyes del aparato jurídico a partir de cuatro diferentes manifestaciones: su voluntad por continuar viva una jerarquía de los saberes, su voluntad por estigmatizar la sexualidad del individuo, su voluntad por mantener viva la existencia del aparato policial y su voluntad de adhesión totalizadora al sistema económico de la producción en masa:

En primer lugar, Foucault ha denunciado a la sociedad civil porque esta dignifica algunos saberes y a otros los excluye, preservando así una jerarquía social incómoda producto y causa de la violencia. Sobre el saber académico por ejemplo, el francés nos dice (1972: 56) “*Il sapere accademico, qual è distribuito nel sistema d’insegnamento, implica evidentemente una conformità politica: in storia, vi si chiede di sapere un certo numero di cose, e di non sapere le altre – o piuttosto un certo numero di cose costituiscono il sapere nel suo contenuto o nelle sue norme*”. En este cuadro, el saber no solamente es mediado, y, por lo tanto, beneficio de pocos, sino que también construye los modelos sociales del porvenir. El conjunto de reglas que establece el poder dignificaría algunas tipologías de saberes y a otras las marginalizaría⁹⁰. Un ejemplo de esta dinámica se puede encontrar en *Twin Peaks*, en el cual se exponen además las huellas del colonialismo, las cuales han problematizado el estatus de la cultura del “nuevo occidente”: las dos *Américas* de ambos autores. En la serie se percibe un contraste evidente entre los *efectos de saber* del agente Cooper y los del oficial indoamericano Tommy Hawk. El primero, como agente del FBI tendría un entrenamiento y una educación superior a las de los oficiales de la policía de Twin Peaks, lo cual haría pensar

⁹⁰ En su *Metafísica*, Foucault habla de los saberes artesanales o técnicos los cuales no se enseñan en la universidad, y, por lo tanto, ya desde la institución educativa son desprestigiados.

al espectador que será Cooper quien dé con la resolución del caso de Laura Palmer. No obstante, su saber positivista es repetidamente burlado por la narración, como se ha dicho. Por este motivo, el agente tendrá que utilizar distintas herramientas para resolver el caso: se inclinará a *saberes* menos ortodoxos⁹¹. Por otro lado, el segundo, como oficial de la policía del pueblecito de Twin Peaks, en dónde hasta el asesinato de Laura Palmer, no se encontraban casos similares, parecería menos apto que Cooper ante los ojos del espectador. Su colega, el oficial Brennan, por ejemplo, no acostumbrado a este tipo de casos, llora desesperadamente al ver el cadáver de Laura en el episodio piloto. El oficial Hawk es portador de un saber distinto, fuera del reglamentario, un saber oculto, casi místico, aplastado por la sociedad civil la cual no cree en la magia, y que sin embargo ayudará harto a la resolución del crimen⁹². Aquí se puede señalar una problematización de la *retórica del poder*: la educación del pueblo dominante, la educación oficial, apreciada por su carácter científico se convierte en obsoleta a la hora de intentar explicar los casos de feminicidios en Twin Peaks, mientras que el saber oculto, casi mágico del indio americano Hawk se torna útil a la hora de desentrañar ese mal. Bataille dice que: “*La religione di un Popolo conquistato è spesso divenuta magia per le società formatesi in seguito alla conquista (...) Satana è in un certo senso Dionysus redivivus. Sono riti pagani, servi, contadini, vittime di un ordine di cose dominante e dell’ autorità di una religione dominante*” (1957: 67). La religión como parte del saber de los pueblos conquistados es satanizada por la sociedad occidental cristiana. De esta misma forma, cualquier tipo de saber del pueblo conquistado es estigmatizado. El saber extraoficial del oficial Hawk no obstante, parece comprender mejor que el *saber oficial* las fuerzas arcanas y atávicas del mal. Así mismo, los métodos de Cooper para la investigación del caso están fuera de la portada de la racionalidad y pertenecen a otros pueblos: se habla de “método tibetano”, además de “religión budista”. Lynch aquí expone la jerarquía de saberes y al mismo tiempo resalta la posibilidad de que esos puedan convivir en vez de excluirse. Se deconstruyen los discursos de la oficialidad y al mismo tiempo se sugiere que incluso el positivismo desemboca en la imposibilidad a la hora de explicar los hechos siniestros que acontecen en nuestros tiempos.

⁹¹ La resolución del caso, como se ha dicho en otro apartado, se da gracias a la ayuda de seres *fantásticos* que confabulan en conjunto en contra del demonio Bob.

⁹² El oficial Hawk es el único que desde siempre sabe de la existencia de las *Logias*. Cuando Hawk narra la historia de las *Logias* advierte a los demás investigadores del caso que ese saber es oculto y maléfico.

Otra de las herramientas para el establecimiento del poder sería el control de los cuerpos a través de la estigmatización de la sexualidad, discurso de herencia judeocristiana. Foucault, con respecto al tema de la sexualidad en sociedad del siglo XIX nos dice:

Bruscamente, un tema sconvolgente appare: una malattia spaventosa si sviluppa nel mondo occidentale: i giovani si masturbano. In nome di questa paura si è instaurato sul corpo dei bambini – attraverso le famiglie, ma senza ch’esse ne siano l’origine – un controllo, una sorveglianza, un’oggettivazione della sessualità come persecuzione dei corpi. Ma la sessualità diventando così un oggetto di preoccupazione e di analisi, come bersaglio di sorveglianza e di controllo, produceva al tempo stesso l’intensificazione dei desideri di ciascuno per, nel e sul proprio corpo... (138)

Como se puede observar, el francés critica mordazmente la función del aparato moral, tendente a castrar la sexualidad del individuo desde pequeño. En esta prohibición, se observa además una estrategia de control ambivalente: se despoja del placer para exacerbar el deseo. Lynch, a la hora de hablar de la censura en los Estados Unidos y con respecto a *Twin Peaks* nos dice (Rodley: 249): “*Qui da noi la violenza pasa la censura, diciamo, nove volte su dieci, mentre il sesso, ogni minima allusione sessuale, cozza sempre contro il muro. In Twin Peaks c’erano scene stranissime e violentissime, e passerono*”. La represión de la sexualidad parece ser también urgencia de la *sociedad del espectáculo*. Esta la reprime a través de la televisión, el formato mediático que forma la opinión pública. Un ejemplo de la temática de la sexualidad reprimida en *Twin Peaks*, se puede encontrar en el acontecer de *The experiment*⁹³. El primer episodio de la tercera temporada de *Twin Peaks* se abre en Nueva York, en dónde se muestra, dentro de un edificio a un joven de nombre Sam, cuyo único trabajo es el de vigilar una especie de experimento, un cubo de vidrio conectado a innumerables maquinarias, y el de avisar a sus superiores por si algo aparece dentro del cubo: nadie más puede entrar en esa sala. Un día, sin embargo, en que los vigilantes no están, Tracey, amiga del joven, le pide que la deje entrar. Hasta aquí se debe notar el parecido de la narración con la alegoría del *jardín del Edén*, de origen bíblico. En el jardín se encontraría plantado el *árbol del conocimiento del bien y del mal* y la pareja del origen. La curiosidad de Eva la lleva a cometer el pecado de buscar en el árbol, el fruto prohibido. Seducido por Eva, Adam también morderá el fruto. Acto seguido, ambos son castigados por dios y expulsados del jardín. Análogamente, en la obra de Lynch, ambos se deciden por entrar en la sala, a pesar de la

⁹³ En otro apartado se ha hablado de la misma escena. Sostenemos que tiene una doble lectura como tantas otras escenas de la poética de Lynch.

prohibición de los superiores de Sam. Enseguida se sientan en el sofá, se besan y deciden hacer el amor – en el cubo de vidrio no sucede nada aún. Mientras Sam la besa, ella decide comenzar a desnudarse: algo comienza entonces a emerger del cubo, una figura humanoide. Mientras mantienen relaciones sexuales, Sam se da cuenta – porque Tracey está de espaldas al cubo – de la aparición de la figura y le dice a su amiga que se detenga. La figura humanoide sale del cubo y los decapita. La moraleja, en términos cristianos sería la de no sobrepasar una prohibición preestablecida, un canon, una regla moral. La analogía es evidente: en ambos casos el hombre es llamado a sostener en pie la prohibición, pero seducido, abandona su primer proyecto; en ambos casos es la mujer la primera que sobrepasa el límite; en ambos casos son castigados por un ser místico. Lynch observa una continuación natural entre la moral de origen bíblica y la moral de origen mediática: ambas han establecido los límites y permisiones de la sexualidad en la cultura occidental, de acuerdo a sus respectivas épocas. Estos límites son necesarios para la sociedad civil pues crean los estandartes de la buena convivencia. No obstante, se trata de límites que anulan la *pasión* instintiva atávica del hombre. Respecto a estos límites nos dice Bataille: *“Il semplice nudamento è già una rottura di questi limiti (è segnale del disordine chiamato in causa dall’oggetto che gli si abbandona). Il disordine sessuale decompone le figure coerenti che si costituiscono, per noi stessi e per gli altri, in quanto essere definiti (...)”* (111). El castigo de la pareja surge del desnudo y la consecuente actividad sexual, pero se había percibido desde la entrada en la sala prohibida. La prohibición y consecuente aceptación de la regla mantiene el potencial control del sujeto en cuánto ser definido. La ruptura de la regla desdice a los sujetos, pues estos han escapado de la censura. En este cuadro, la sociedad civil castigaría los instintos sexuales, reprimiéndolos y manipulándolos hasta volverlos violentas causas de muerte. El cubo posado frente al sofá representaría la televisión, la cual ya se ha convertido en parte de la institución, repartiendo información, exponiendo ciertos saberes y ocultando otros, estereotipando los modelos de vida para mantener vivas las reglas arcaicas que han contribuido a que la represión se parezca a la libertad (cfr. Jameson). Aquí, la televisión, dadora de modelos sociales por emular, equivaldría al libro sagrado o a las leyes jurídicas del pasado. Tracey y Sam superan un umbral que los desrealiza como sujetos *dignos de confianza* para la sociedad civil, por lo que serían merecedores de castigo. Lynch, parodiando la alegoría cristiana, nos cuenta al mismo tiempo que las leyes siguen

irrumpiendo en los cuerpos y estigmatizando su sexualidad, solo que han pasado de un formato escrito a uno audiovisual.

Por otro lado, Bolaño parece interesado en problematizar el rol del aparato policial en la sociedad, así mismo, en denunciar la ambivalencia ética de esa institución. En la ciudad de Santa Teresa, por ejemplo, los policías parecen ser en su mayor parte incompetentes y/o corruptos, por esta razón se registra la imposibilidad de dar con la resolución de los crímenes. En este contexto, los policías que parecen ser menos corruptos y más competentes son relegados por el mismo sistema policial, a un segundo plano. Al parecer los *verdaderos policías* en Santa Teresa tienen dos opciones bastante netas: o se deciden por hacer parte del sistema de corrupción dentro de la policía (que a su vez se relaciona con la política y con la mafia) o pierden credibilidad, favores, amigos, rango, entre otras cosas. Sobre uno de esos policías se narra en *La parte de los crímenes*, pero la narración de su historia quedará suspendida, como tantas otras en la poética bolañana. Hablamos de Lalo Cura, personaje en el cual se percibirá la imposibilidad de la lucha en contra de la institución corrupta. En la obra del chileno se desdibujan los límites entre la delincuencia y la institución policial, la cual en vez de preservar la paz del ciudadano se convierte en otro de sus enemigos. En Santa Teresa todos parecen ser parte del mal; como dijo Amalfitano: “todos están metidos”. Se acusa a la institución policial, a la política, a la sociedad de mantener la corrupción como rasgo indispensable del vivir en el tercer mundo. El aparato policial mantendría vivas las dinámicas del poder y la violencia. Foucault nos dice (129):

Di una società senza delinquenza si è sognato alla fine del XVIII secolo. E poi, dopo, paf. La delinquenza era troppo utile perché si potesse sognare qualcosa di così stolto ed in fondo di così pericoloso come una società senza delinquenza. Senza delinquenza non c'è polizia. Che cosa rende sopportabile alla popolazione la presenza ed il controllo poliziesco se non la paura del delinquente? (...) Se accettiamo in mezzo a noi questa gente in uniforme, armata, mentre noi non abbiamo il diritto di esserlo, che ci chiede i documenti, che si aggira dinanzi alle nostre porte, come sarebbe possibile se non vi fossero i delinquenti?

La delincuencia resulta necesaria porque su presencia justifica la presencia del poder transmutado en individuos *agentes del orden*. En este cuadro, la policía no sería más que un órgano de vigilancia continua del ciudadano para reprimirlo cuando haga falta. Bolaño expone en su ciudad imaginaria unidades policiales que, en vez de preservar el orden, preservan el caos. Inútiles a la hora de resolver los casos de feminicidios, cometen sus propios crímenes y no son castigados porque hacen parte de la institución. La policía de

Santa Teresa se comporta como una pandilla, los oficiales se ríen y bromean acerca de los asesinatos y violaciones de mujeres. Los oficiales se comportan como delincuentes, mientras que, los delincuentes se comportan como policías en civil: tanto policías como mafiosos tienen autos similares, usan las mismas armas, visten del mismo modo, volviendo imposible la distinción de parte del ciudadano entre órgano policial y organización mafiosa. Lalo Cura en este cuadro sería un *outsider*. No va de acuerdo con sus compañeros policías, al contrario de ellos es capaz de arriesgar su vida por otros como se demostró cuando los guardaespaldas de Pedro Rengifo, a su vez policías, quisieron asesinar a la mujer su jefe. A Lalo, se le diseña continuamente como un policía alternativo. Por ejemplo, cuando los demás policías “estaban violando a las putas de *La Riviera*” (502) como una muestra de *castigo* poco convencional, lo invitan a ser partícipe de esa violación en masa y éste se niega. Así mismo, es el único de los policías en su comisaría que lee las guías para la investigación policial de Soderman y O’ Connell, obteniendo un juicio crítico más agudo que el de sus demás compañeros. De hecho, mientras sus estos se preguntan, sobre el caso de Silvana Perez, que cómo hubiera sido posible que el tal Llanos la violase si era su marido, cuando la respuesta de los demás policías es la risa, Lalo les contestará que “la violó porque la forzó, porque la obligó a hacer algo que ella no quería” (548-549). Solo después, y gracias a Epifanio Galindo, de quién se volverá amigo, Lalo descubrirá que Pedro Rengifo es un narcotraficante, algo que no había imaginado en precedencia pues quién lo recomendó para guardaespaldas personal fue Pedro Negrete, el jefe de la policía. En este cuadro, Epifanio sería un *verdadero policía*, que, sin embargo, se ha rendido ante la institución, por ello, no hace nada en contra de las acciones infames del órgano policial: sabe que cualquier crítica le podría costar la vida. Bolaño aquí expone una sociedad en dónde no solamente la policía es un aparato de control ciudadano que rinde cuentas al poder político, sino que también rinde cuentas al crimen organizado. El órgano policial resulta doblemente infame, sus límites se desdoblan de par en par, alcanzando otros niveles en la sociedad que tendrían que ver con el narcotráfico. Bolaño desdibuja la oposición criminal/policía. En su obra estas dos instancias son la mayor parte de las veces equivalentes, problematizando así los estándares que la sociedad tiene del aparato de justicia.

Por último, se debe de notar, cómo en la novela en cuestión el clima del capitalismo adquiera un semblante siniestro. La novela critica la ausencia de límites que

posee ese sistema sobre los cuerpos. En este cuadro, el sistema de producción se relaciona indudablemente con la vida (y la muerte) de los individuos. La fijación por el utilitarismo en el sistema del capital habría contribuido al emerger de un nuevo individuo dedicado enteramente a la producción. Bataille nos dice que *“Il solo elemento costante degli individui consiste nell’interesse per un insieme di crescenti risorse che le imprese capitalistiche hanno la possibilità di soddisfare pienamente. Così che l’individuo è il fine della società borghese, tanto necessariamente quanto un ordine gerarchico è il fine della società feudale”* (54). En este clima, si bien el individuo sirve para la producción de bienes, este no tiene alguna importancia para el sistema, sino por cuanto pueda producir; la muerte de este, por lo tanto, no comportaría luto alguno para el sistema que puede reemplazarlo fácilmente (cfr. Areco). Las reglas de la sociedad civil, que gestionan la educación, que crean el órgano policial, que prohíben la sexualidad tienen como finalidad el absoluto control de los cuerpos en vistas del único fin de la producción. La sociedad que Bataille había descrito a principios del novecientos, hoy ha sobrepasado sus propios límites constatando sus propias grietas. Bolaño denuncia este sistema exponiendo sus fallos e incoherencias, su lado oculto. Un ejemplo de esta crítica, en código alegórico, se puede encontrar en *La parte de Fate*. Se trata de un mural que parece observar en el sistema de producción una nueva forma de esclavitud normalizada. Bolaño (307) nos describe el mural:

Era circular, como un reloj, y donde debían estar los números había escenas de gente trabajando en las fábricas de Detroit. Doce escenas que representaban doce etapas en la cadena de producción. En cada escena, sin embargo, se repetía un personaje: un adolescente negro, o un hombre negro largo y esmirriado que aún no había abandonado o que se resistía a abandonar su infancia, vestido con ropas que variaban con cada escena pero que indefectiblemente siempre le quedaban pequeñas, y que cumplía una función que aparentemente podía ser tomada como la del payaso, el tipo que está ahí para hacernos reír, aunque si uno lo miraba con más atención se daba cuenta de que no sólo estaba allí para hacernos reír. Parecía la obra de un loco. La última pintura de un loco. En el centro del reloj, hacia donde convergían todas las escenas, había una palabra pintada con letras que parecían de gelatina: *miedo*.

Se perciben dos oposiciones principales, la del adulto y el niño y la de la risa y el miedo, las cuales, en el texto, en vez de ser contrastadas, han sido acordadas como subrayando la dimensión ambigua de la denuncia. Además, se dice que el mural en cuestión es “la obra de un loco”, por último, que es la “última” de sus obras. Entonces, mientras, por un lado, se observa en el individuo marginal⁹⁴ el único capaz de analizar y organizar los

⁹⁴ Se ha señalado la figura del margen como principal en la poética del chileno.

discursos del mundo homologado de la contemporaneidad, por el otro, se resalta la cercanía de ese heraldo a la muerte como certificación de que su obra tenga un propósito explícito: decir una verdad que no diría cualquiera, solamente quién sabe de antemano que va a morir. Parece que solamente un loco al borde de la muerte, un marginalizado al cuadrado podría relatar los meandros del sistema sin temor a ser tachado ideológicamente, a ser criticado *ad hominem*, a ser castigado por la sociedad. El mural sugiere que detrás de la ciudad moderna que es Detroit, se esconden las dinámicas de una esclavitud generalizada. Lo mismo percibe Fate de Santa Teresa. En su diálogo con Chucho Flores (362) se narra:

Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México, un cártel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia, violencia y ganas de trabajar en paz. Sólo nos falta una cosa –dijo Chucho Flores. Petróleo, pensó Fate, pero no lo dijo. –¿Qué es lo que falta? –dijo. –Tiempo –dijo Chucho Flores–. Falta el jodido tiempo. ¿Tiempo para qué?, pensó Fate. ¿Tiempo para que esta mierda, a mitad de camino entre un cementerio olvidado y un basurero, se convierta en una especie de Detroit?

Parece tratarse de una suerte de neocolonialismo como el que Jameson observa

(...) non siamo più in grado di stabilire alcuna concreta connessione tra ciò che concerne la vita privata la quale segue il proprio corso entro le mura e i confini della società opulenta, e le proiezioni strutturali del sistema sul mondo esterno, nella forma del neocolonialismo, dell'oppressione e della guerra antinsurrezionale. (Ceserani: 75)

Los proletarios del mural son negros adultos que utilizan ropas de niños como subrayando la continuación del colonialismo: el negro adulto, contemporáneo, continuaría a ser explotado y maltratado como antaño, seguiría vistiendo los avatares del pasado, de su infancia, de la infancia del planeta durante la etapa de la colonización. El mural explicita la esclavitud normalizada que se ha vivido en Detroit y que ahora se vive en Santa Teresa. Parece tratarse de algo bastante evidente, pero al mismo tiempo de algo que no se puede decir. De aquí el contraste entre la risa y el miedo en el mural, de la ironía que subsiste en el hecho de que algo tan evidente y tan sanguinario como la nueva esclavitud sea ignorado por la sociedad, o en todo caso, maquillado como si se tratase de la normalidad. La palabra “miedo” en medio del mural viene de la omisión que ejerce la burguesía ante los crímenes que producen las leyes del capital. No deja de parecerse a lo que le sentencia una mujer a Sergio Gonzales al hablar sobre Florita: “Ella sabe qué se esconde detrás de los crímenes (...), pero no le hicimos caso, nadie le hace caso” (702).

Además, el mural retrata doce escenas, doce etapas de producción, subrayando como las leyes de la producción han sido normalizadas hasta el punto de formar parte ineludible de la naturaleza: la dedicación a la producción no se ve como un factor negativo, sino como parte de la vida diaria. En este cuadro la producción no conocería ocaso, se trabajaría todo el tiempo en favor de las fábricas y del consumo a partir de la legitimación de ese tenor de vida de parte de las leyes de la sociedad civil.

5.4. El Mal: señal del fracaso de la cultura occidental

Dice Adorno que, en un mundo en dónde la homologación del hombre sea posible, los resultados resultarían catastróficos. Esta llevaría con sí el germen de masacres infames exaltando el valor de la *identidad*, factor doblemente negativo de la historia. En este cuadro, la cultura, causa de un sistema en donde la violencia ha sido banalizada, resulta negativa para el individuo. Esta, ve un su estandarte democrático los pliegues de su discurso, tendentes a la eliminación del *distinto*. En este cuadro, la cultura, antes símbolo de la civilización y de la evolución del hombre, ha terminado por transformarse en barbarie. Análogamente, Lynch y Bolaño narran mundos connotados por la barbarie omnipresente, moldeados por la cultura occidental. Adorno en su *Dialettica negativa*, nos dice:

Con l'omicidio amministrato di milioni di persone la morte è diventata così temibile come mai prima era stata. Non vi è più alcuna possibilità che essa entri nella vita vissuta dei singoli concordando in qualche modo con il suo decorso. L'individuo viene espropriato della cosa ultima e più misera rimastagli. Che nei campi di concentramento non fu più l'individuo a morire ma l'esemplare, modifica necessariamente anche il morire degli scampati al provvedimento. Il genocidio è l'integrazione assoluta, che si prepara ovunque gli uomini vengono omologati, (...). Auschwitz conferma il filosofema che la pura identità è la morte. (325-326)

En una cultura en dónde la pura identidad es la muerte, Bolaño y Lynch problematizan los circuitos de la identidad frecuentemente. Por otro lado, si el fallo de la cultura y sus consecuencias parecen evidentes en la historiografía occidental, nuestros autores mantienen en pie el recuerdo infame a partir de sus obras, ya que ven en este la única posibilidad de escapar de una crisis generalizada: la apelación es a la memoria.

5.4.1. La inevitable degradación de la cultura en barbarie

Como se ha dicho, una oscuridad absoluta inunda las obras de ambos autores, mientras que sus héroes se dirigen indudablemente hacia el fracaso. En esos mundos, metáforas del mundo contemporáneo⁹⁵, no existe la esperanza: el héroe ha perdido de antemano. El mal lo circunda todo y todo se desdibuja a partir de él influyendo en la vida privada de sus personajes. Por ejemplo, Bertetto cuando describe el mundo cinematográfico de Lynch nos dice que:

Lynch costruisce un mondo prevalentemente notturno (...). È un mondo immerso nella paura e nell'incubo della notte, dominato da un'oscurità che assorbe ogni elemento e lo inserisce in una vischiosità opaca, in un'incombenza del mistero, della minaccia, della morte. I personaggi lynchiani sembrano in un costante stato di pericolo, anche perché sono immersi nel buio, nelle tenebre e paiono quasi destinati a non vedere la luce. (...) un mondo visionario in cui le tenebre e il male sembrano sempre prevalere (...). (27-28)

Se percibe inmediatamente la afinidad con las ciudades infierno de Bolaño. Ambos autores diseñan espacios y personajes tendentes al mal, retratando el declino de una entera cultura. Se trata de problematizar la propaganda de la perfecta convivencia, de la igualdad de derechos, la cual poco tendría que ver con la realidad cartesiana. Bolognese dice que:

En particular, la novela 2666 representa muy bien el apogeo de la agonía de la civilización (...) retrata la fusión del infierno latinoamericano, con el norteamericano y el europeo, todos mundos en proceso de derrumbe. (...) La mayoría de las ciudades de Bolaño son mundos que pueden estallar en cualquier momento, en ellas el mal siempre está a punto de reproducirse. (98)

Como consecuencia, la desesperación se ha convertido en el rasgo más desbordante del occidente contemporáneo. La poca esperanza en el futuro, la realización de la inmanencia de la especie, son retratados en las obras de ambos autores mediante el artificio de la hipérbole. Además, se narra al mismo tiempo la generalización del mal en cada aspecto de la sociedad. En este contexto, la confianza de la *Ilustración* en el conocimiento del hombre como dador de luz y resolutor de barbarie no tiene alguna cabida. La cultura occidental no podría traer la paz en el mundo, pues sería la fundadora de la oscuridad absoluta:

La disperazione mondana, che però ha il suo fondamento reale e la sua verità e non è né un estetico dolore cosmico, né una falsa e deplorable coscienza, garantirebbe già (...) l'esistenza di ciò di cui si sente disperatamente la mancanza, mentre invece l'esistenza è divenuta l'universale concatenazione di colpa. (...) Come la disperazione è l'ultima ideologia, storicamente e socialmente determinata, così il cammino della conoscenza, che ha corroso le idee metafisiche, non può essere arrestato da alcun cui bono. (Adorno: 335)

⁹⁵ Lynch anota que la oscuridad de sus filmes proviene de la oscuridad del mundo hodierno (cfr. Cahiers). Bolaño proclama que la Latinoamérica de sus novelas es el manicomio de Europa (cfr. Brathwaite).

Por otro lado, si bien, la oscuridad y la enfermedad de la cultura sean tangibles, esto no quiere decir que será siempre de ese modo. Mientras Adorno se pregunta si continuar o no la cultura del Holocausto, Bolaño y Lynch han preferido observar en la cultura un bien, pero un bien frágil, que se debe mejorar continuamente para evitar que se vuelva en mal:

La civilización o la cultura, normalmente vinculada a Europa, es casi todas las veces un bien diferenciable y específico, pero también uno frágil, que requiere de un gran trabajo y cultivo, como un jardín, podríamos decir, para no desbocarse ni secarse, para mantenerse y no despeñarse en el agujero centrífugo de la barbarie. (...) Esta cultura que, como lo muestra su situación en el nazismo, es un bien frágil, puede ser destruida en el estado de excepción. Pero, más levemente, puede solamente desgastarse (...). (Areco, 2017: 162)

Lynch y Bolaño parecen diagnosticar en la cultura una degradación que podría, no obstante, curarse. La cultura es como un jardín dice Macarena Arco. En este cuadro nos dedicaremos a analizar la figura del jardinero en ambas obras. Pues mientras el último oficio de Archiboldi, héroe de *2666*, resulta ser el de jardinero, en *Twin Peaks*, la única forma de eliminar a Bob es colocándose un guante verde de jardinería.

En primer lugar, tenemos a Hans Reiter, pseudónimo Archiboldi, un escritor, exsoldado que viajó mucho y perdió tanto, que tocó el mal con sus propias manos y concibió en algún momento de su vida que, en el interior, todos los hombres, por distintas banderas que estos profesen, son idénticos. Se dice de él al final de la obra que terminó ejerciendo la labor de jardinero en Venecia. Si la cultura es como un jardín que se debe de cuidar y Venecia, una de las metáforas de la cultura occidental, carece de jardines por su ausencia de campos de cultivo, Archiboldi se ha decidido por comenzar su oficio allí, en dónde parece más difícil. Como la civilización enferma, Venecia no posee vegetación y al dar cuenta de esto, el héroe bolañano pretende rescatarla de la barbarie metafórica. Muy aparte, en las últimas páginas de la novela se narra el encuentro de Archiboldi con un heredero de la familia furst Puckler, el cual le cuenta de su antepasado, quién a pesar de haber sido, en vida, “muy brillante, gran viajero, hombre ilustrado, cuyas principales aficiones eran la botánica y la jardinería” (1117) es recordado solamente por la marca de helados del mismo nombre. Para Bolaño el mal no es la cultura sino la forma que a esta se le ha dado. Si a ella, como a un jardín no se la cultiva, no se la adecúa a espacios más áridos, no se la moldea a la voluntad del terreno, arriesga la enfermedad. Furst Puckler, hombre ilustrado y escritor, ampliación metonímica del jardinero, para quien el fin último de sus viajes era “examinar un determinado jardín, en ocasiones jardines olvidados, dejados de la mano de Dios, abandonados a su suerte”

(1118) terminó siendo recordado por los helados tricolor del mismo nombre. Todos han saboreado el helado, “nadie recuerda al jardinero ejemplar, nadie ha leído al escritor” (1118). De modo bastante burdo, las ideas de un hombre capaz de encontrar el bien “en la maleza y en la desidia” (1117) han sido utilizadas por la industria para el beneficio de la producción, siendo condenadas al olvido, allí, en donde más se necesitan. Así Archiboldi se decide por cultivar allí en dónde parece imposible, esa Venecia árida que es metáfora de la cultura occidental en crisis y que requiere de un héroe que sepa sacarle el beneficio que le queda.

También, en el tercer *Twin Peaks* entra también en juego la figura del jardinero. En una ocasión, Freddie Sykes, un personaje aparentemente marginal, al menos hasta el final de la temporada, le cuenta a James Hurley, exnovio de Laura Palmer, una historia bizarra sobre cómo llegó a parar en Twin Peaks. El joven de origen londinense narra que una noche, a la salida de un club, había tenido una especie de epifanía en la cual *The fireman*⁹⁶ le habría dicho que en Twin Peaks encontrará su destino. No sin antes ordenarle comprar en una ferretería cercana un guante verde de jardinero que le otorgaría una fuerza sobrehumana cuando fuera usado en su mano derecha. Al día siguiente Freddie hizo lo que se le pidió y luego de meterse el guante le fue imposible sacárselo hasta el final de la serie. Es este joven, quién vence a la abstracción del mal llamada Bob con el guante verde de jardinero. En dónde ni el héroe principal, el agente Cooper, ha sido capaz de vencer al mal, el joven con el guante de jardinero ha sido destinado para ello. El demonio Bob, trasunto de una de las enfermedades de la civilización perece ante la figura del jardinero, capaz de ordenar el caos que surge en forma de mal, naturalmente. Del mismo modo en que la cultura es frágil como un jardín que necesita de cuidados, la psique del agente Cooper y de Leland Palmer es vulnerable. Fue esto lo que habría permitido el acceso de Bob en ambos. En este cuadro, es el trauma, y su sublimación, el cual, al no ser curado, se desenvuelve en barbarie: lo mismo sucede en los pueblos. Ambos estaban predispuestos a una tal irrupción, como la cultura a manos del nazismo estaba predispuesta al Holocausto. La enfermedad de la cultura en Lynch se retrata en personajes *bondadosos* que por algún motivo terminan degradándose hasta volverse *malignos*. La metáfora de la labor del jardinero, en cuánto moldeador del caos natural se utiliza para

⁹⁶ De este personaje se ha hablado en anterioridad. Es uno de los ayudantes más certeros del agente Cooper.

demostrar que el factor negativo de la sociedad no es la cultura, sino lo que pueda surgir a partir de un uso desviado de esa.

5.4.2. El virus del olvido

El jardinero, el detective, el poeta, el filósofo, el pensador en general, debe ser capaz de pensar el mal para oponerse. En el cuadro contemporáneo, parece que, para evitar el círculo vicioso de la violencia, la única opción sea la memoria. De Benedetti (Ricoeur: 69) nos dice que “el olvido es una de las formas de mal más típicas de nuestro tiempo”. La violencia ejercida a Laura Palmer en *Twin Peaks*, y a millones de jóvenes como ella, en Estados Unidos y en el mundo, se repite continuamente porque se continúa a olvidar, a propósito, las atrocidades del día a día. Ya sea ejercido por la gente para evitar el trauma o por simple indiferencia, este olvido ha contribuido a perpetuar el mal. Ingeborg, esposa de Archiboldi, sabe que la violencia y la memoria están estrechamente ligadas. En 2666 afirma que “la guerra tiene mucho que ver con la amnesia” (962), como sugiriendo que un trauma severo (en este caso la guerra) pueda obligar a un pueblo al olvido de su pasado infame. Pero también se sugiere así que el olvido de la guerra la condena a repetirse una y otra vez. El olvido del horror de la guerra traería consigo otros eventos horrorosos. Así pues, años después de la explosión de la primera bomba atómica en Nuevo México, en *Twin Peaks*, el virus del olvido parece invadirlo todo. En su poema, *Woodsman* relata una fuente llena en riquezas, que en realidad esconde un secreto macabro en su interior: enseguida todos los radioyentes entran en un sueño profundo⁹⁷. Una pequeña Sarah Palmer abre la boca para que entre en su interior una bestia mutante⁹⁸. Nosotros sostenemos que la característica más resaltante del demonio Judy, el cual invade el cuerpo de Sarah, sea el hecho de poder causar el olvido en las gentes. Al final de la temporada, Cooper y Diane, su secretaria, a quién este había violado en el pasado (poseído por Bob) van a un cuarto de hotel y hacen el amor. Esta performance poco conveniente (pues se puede deducir que Diane todavía posee el trauma de la violación) parece andar más allá de la serie: Cooper y Diane se llaman ahora Richard y Linda. Parece pues que para atenuar la infamia de un horror del pasado, los protagonistas ejercen un cambio literal

⁹⁷ El sueño y el olvido tienen mucho que ver según Borges. En *Funes el memorioso*, 1942, el protagonista, insomne eterno, tiene la memoria absoluta.

⁹⁸ Como se ha dicho, la crítica pretende que esta bestia sea Judy, el demonio más temido de la serie.

de identidades. Diane, herida en profundidad por los actos pasados que cometió Cooper, logra hacer el amor con él solamente al costo de la pérdida de sí misma. La escena del sexo entre Richard y Linda se confunden entre el goce y la tristeza, proponiendo en el espectador la incógnita de saber si Diane recuerda haber sido violada por Cooper, o, si se trata en realidad de otra pareja, ajena a la narración anterior. Al día siguiente, Cooper, ahora Richard, toma desayuno en un restaurante llamado *Eat at Judy's* en cuyo exterior se divisa la figura de un caballo blanco, del mismo color del caballo que relata *Woodsman* en su poema. De este mismo color es el caballo que invade la habitación de Sarah Palmer, cada vez que Leland comete incesto. Este caballo, como el poema del que se habló, causa efectos somníferos en ella para eventualmente hacerla olvidar el horror que sucede bajo su mismo techo. El restaurante se llama como el demonio del olvido, Judy. Ingeborg, por su lado, en *2666*, continúa su discurso diciendo que “la amnesia es cuando uno pierde la memoria y no recuerda nada, ni su nombre ni el nombre de su novia” y además que “también existe una amnesia selectiva, que es cuando uno se recuerda todo o cree que se recuerda todo y sólo ha olvidado una cosa, la única cosa importante de su vida”. Excluyendo el elemento fantástico de la narración, parecería que se trata de una *amnesia selectiva* la que ejerce Sarah cada vez que su marido comete incesto. Dormida, evitaría ser testigo de las violencias cometidas a su hija desde los trece años, sin embargo, en la teleserie, no parece cierto el hecho de que Sarah no sepa lo que está ocurriendo. Se retrata a la madre de Laura Palmer como una mujer excesivamente ansiosa, dejando entender que haya algo que la agobia. Sarah fuma cigarrillos cada vez con más frecuencia, luego se da al alcohol como si tuviera miedo de enfrentar algo que va más allá de sus manos. Su nerviosismo delata que haya algo inconfesable de lo que prefiere no hablar. El agente Phillippe Jeffrey en *Fire walk with me* dice “*I am not gonna talk about Judy; in fact, we are not gonna talk about Judy as well*”. Del mismo modo, Sarah no parece querer hablar de la maldad que se esconde en Leland. Linda, a su vez, o Diane, no parece querer hablar de la maldad que se esconde en Cooper. Cuando Leland, desesperado se arroja al ataúd de Laura a la hora del entierro, Sarah le dice: “No arruines también esto, Leland”, como si siempre hubiera sabido las atrocidades que cometía su marido. En este cuadro, parece ser el olvido el culpable del perpetuarse de la violencia. Adorno, por su lado, sostiene que la cultura nos obliga a olvidar el mal y a perpetrarlo *ad infinitum*:

Un proprietario d'albergo, di nome Adamo, uccideva a bastonate i topi che sbucavano nel cortile davanti agli occhi del bimbo che gli voleva bene; a sua immagine il bimbo si è fatta quella del primo uomo. Che questo venga dimenticato, che non si capisca più che cosa una volta si provò davanti al carro dell'accalappiacani è il trionfo e il fallimento della cultura. Essa non può tollerare la memoria di quella zona, perché fa ripetutamente come il vecchio Adamo, e appunto questo è incompatibile con il concetto che essa ha di sé stessa.

El uso de la memoria podría influenciar positivamente en la cultura evitando que esta se degrade en barbarie otra vez. Parece que Lynch y Bolaño también dignifican el recuerdo en sus poéticas. Archimboldi, el héroe bolañano por excelencia es portador de la memoria infame de la humanidad (ha vivido la segunda guerra y se sugiere que verá también la extensión del mal en Latinoamérica), para poder relatarla y así exhortar a los pueblos a aprender de sus errores. Archimboldi, casi perdido en el olvido después de la guerra le confiesa a Ingeborg no recordar su nombre, enseguida ella le dice que se llama Ingeborg Bauer, entonces “-Ingeborg Bauer – repitió Reiter, como si en esas dos palabras se cifrara su destino” (964). Allí, su destino, el de ser el próximo candidato al premio nobel y uno de los escritores más influyentes de la literatura alemana y mundial, arriba de su uso de la memoria.

5.5. El Bien: la contestación maligna del arte

Bataille sostiene que el mal sea un rasgo paradigmático de la literatura de todas las nacionalidades y tiempos. Más aun, el mal, para el francés sería la característica más sobresaliente de la literatura y por metonimia del arte en general. No obstante, su propuesta no dista de la nuestra. Para el pensador, el mal en la literatura se le debería a la autonomía que el arte posee frente a la ley. En un mundo en donde las reglas de la sociedad civil significan el *bien*, no le queda que el *mal* al arte. En este contexto, el mal que hemos señalado en anterioridad, el sistema de leyes de la burguesía que ejerce violencia en los cuerpos equivaldría al bien social, porque ayudaría a la sociedad civil a convivir y a producir para para el *bienestar* futuro, mientras que el mal del arte sería la rebelión pura en contra de cualquier tipo de interdicción. Se trataría de aquella *revolución*, que como ha dicho también Foucault, se le ha permitido solo al arte. Bataille nos dice que “*La letteratura è l'essenzialità o non è niente. Il Male – una forma acuta del Male – che si esprime in essa, ha per noi, credo, valore sovrano. Tuttavia, questa concezione non esige un'assenza di morale: essa esige piuttosto una 'iper morale'*” (10). La literatura, en

el francés no tendría otra razón de ser que la de destruir: el orden social, el control de los cuerpos, la cultura de la barbarie, etc. El arte, en cuanto inorgánica, se opone a la organicidad de la sociedad civil que reprime y maltrata. El arte pues como apertura hacia otras posibilidades, ajenas al modo de vida normalizado por el sistema.

5.5.1. El arte y la destrucción de los valores sociales

Tanto Lynch como Bolaño problematizan el sistema de valores de la sociedad civil. Si, como dice Bataille “*la legge (la regola) è buona, è il Bene in sé stesso*” (173), Bolaño y Lynch, al problematizar las bases sobre las cuales se funda el sistema, serían partidarios del mal. No obstante, de otro tipo de mal, uno que va más allá de la moral. Bolaño (Braithwaite: 122) a propósito dice:

La relación del arte con el mal es numerosa. O del mal con el arte. Yo he conocido, supongo que como todo ser humano, algunas encarnaciones del mal. Hay un mal, digamos, “cobarde”, aunque todo mal es, por definición, cobarde. Pero también hay un mal “valiente”. Un mal que se trasciende a sí mismo. Un mal que puede llegar a parecernos extraterrestre. Es decir: la alteridad total. Un mal que persigue lo épico y lo trágico, pero que en realidad persigue el blindaje perfecto⁹⁹.

En lugar de narrar mundos utópicos, nuestros autores construyen mundos otros, connotados por el síntoma de la decadencia, mundos apocalípticos en los cuales incluso el solo hecho de vivir resulta trágico. Así se deconstruye el mito del *bienestar social*. Ellos destruyen desde dos diferentes planos, literario y cinematográfico, las certidumbres de la sociedad. Bataille dice que “*anche se lo vorrebbe, la poesia non può edificare, essa distrugge: la poesia è vera quando è in rivolta*” (80). Bolaño retrata una Sudamérica distópica, distinta del modelo mítico y solidificado por el *Boom*. Lynch retrata una Norteamérica enferma, incompatible con el modelo representado y solidificado por *Hollywood*. Si las leyes dicen la verdad, “el arte debería de mentir” en efecto, cuando la religión se convirtió en utilitarismo, dice Bataille “dejó de ser arte” (78). Lynch y Bolaño no pretenden construir una verdad como en cambio sí pretende el aparato jurídico. Ellos se limitan a la exposición del horror en todos sus matices, sin pretensión de explicarlo para dar testimonio de la violencia generalizada que sufre la sociedad contemporánea. El arte entonces en contraposición con las interdicciones de la burguesía, como contestación

⁹⁹ La diferencia entre estos diversos “males” encuentra su analogía en esta tesis que ha diferenciado el mal como violencia y del mal como rebelión de pensamiento. El primero podría ser el mal cobarde mientras que el otro sería el mal valiente, aquel del arte según Bataille.

a las reglas sociales, como contradicción al mito de la buena convivencia tendría una autonomía total y, por eso, *soberana*. Sostenemos que el arte de ambos autores, como contestación a las reglas imperantes y antinaturales de la buena sociedad civil, es entonces maligno.

5.5.2. Propuestas alternativas a través de narraciones paranoicas

No obstante, el arte tenga un carácter inorgánico, y, por lo tanto, carezca de finalidad, por su capacidad de pensar más allá de lo moral sería el único capaz de plantear otros sistemas, aunque virtuales, otras propuestas de convivencia. De esta forma se puede evitar que el individuo confunda la barbarie hodierna con un monolito sagrado, cuya razón de ser sería la de cimentar una cultura avenir aún más bárbara. Adorno nos dice al respecto (362):

Il turbato e offeso corso del mondo è, come in Kafka, incommensurabile anche al senso della sua pura insensatezza e cecità, non è costruibile rigorosamente dal principio di essa. (...) Il corso del mondo non è assolutamente chiuso, nemmeno è l'assoluta disperazione; lo è piuttosto la sua chiusura. Per quanto sia caduca in esso ogni traccia dell'Altro; per quanto ogni felicità sia sfigurata dalla sua revocabilità, l'ente viene però permeato in quelle fratture che smentiscono l'identità dalle promesse mai mantenute di quell'Altro.

Para el filósofo alemán, el arte es una *apariencia* capaz de juzgar el plano de la *no apariencia* pues observa desde una *hipermoral* neutra los andares del hombre, retratándolos. Partiendo del solo hecho de juzgar la realidad, el arte abriría fronteras hacia otros horizontes, nos expondría que “no todo es solamente nada” (363), rebajando la impostación absolutista de la cultura. La apariencia del arte pondría en causa el mundo real y sus limitaciones exponiendo otros mundos que podrían funcionar como modelos o *antimodelos* del futuro. El artista sería según el alemán, como ya lo había proclamado Nietzsche en el *Zarathustra*, un loco, el único ser capaz de poder pensar lo impensable; un loco, como aquel que pintó el mural en Detroit en *La parte de Fate*¹⁰⁰. Y así es considerado el Dr. Jacoby en el tercer *Twin Peaks*, un loco, a pesar de ser el único que expone razones claras por las cuales tendríamos que *actuar* en contra de algunos de los males sociales que este ha individuado. En la edición del diciembre 2017 del *Cahiers*, Lynch nos dice (10):

¹⁰⁰ Se habló del mural en otro apartado. Mostraba las doce fases de producción, todos los personajes eran negros trabajando.

(...) Le docteur Jacoby, comme le dit Nadine, est bien le seul á dire les choses telles qu'elles sont. Tout le monde, sauf Nadine et sans doute quelques autres personnes, le prennent pour un fou. Il y a des choses qui arrivent, comme vous le savez, et qui ne vont pas du tout. (...) J'ai l'impression que beaucoup de gens voudraient que les choses aillent bien, mais ils n'ont pas de place pour faire entendre leur voix. (...)

Todos aquellos que son capaces de ir más allá del pensamiento racional, en las obras de ambos autores, son en realidad los personajes más positivos. Serían estos los *artistas* adornianos quienes, a través de su destrucción virtual de la cultura, la problematizan, exponiendo sus fallos. La irracionalidad del arte llevaría a plantearse caminos distintos a los de la ley, pues no pretende un compromiso con nadie más que con sí mismo. La soberanía verdadera sería aquella de enfrentarse a las reglas del juego de la realidad, incluso virtualmente, en un mundo en dónde ya no se puede creer más en la trascendencia. Bolaño nos dice:

Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado de antemano a la derrota, a la derrota sin apelaciones, pero que hay que salir y dar la pelea y darla, además, de la mejor forma posible, de cara y limpiamente, sin pedir cuartel (porque además no te lo darán) e intentar caer como un valiente, y que eso es nuestra victoria. (Braithwaite: 120)

5.6. El empeño social del arte en América

Tanto en el Bolaño de 2666, como en el Lynch del tercer *Twin Peaks* se registra una suerte de reivindicación de la literatura y el cinema como instancias capaces de influenciar la sociedad, sobre todo desde su capacidad de relatar las grietas del sistema, resaltando la violencia generalizada como paradigma de la contemporaneidad. Marco Malvestio opina que la obra de Bolaño oscila entre el compromiso ético y la parodia ornamental postmodernista. Se trataría de una obra *post-posmodernista*:

Quello che viene definito post-postmodernismo non ignora la decostruzione delle metanarrazioni portata avanti nella postmodernità, ma tenta di incorporarle in una letteratura che si ponga lo scopo di agire nuovamente sulla realtà, chiedendo al lettore un'oscillazione volontaria tra ingenuità e cinismo, tra accettazione della finzione e riconoscimento della sua artificiosità: dunque, elementi tipici delle poetiche postmoderniste come il riuso della letteratura di genere e le forme metafinzionali si accompagnano a una rinnovata serietà nell'uso di una voce narrativa forte, nella costruzione dei personaggi e nello sviluppo della trama (elementi che non sono più solo messi al servizio della parodia). (2017: 92-93)

En 2666 se presentan una y otra vez escenas cruentas: cuerpos inertes, sangre, violencia gratuita, etcétera, que parecerían sugerir algo más que un simple artificio narrativo. Bolaño, como sus héroes, entre poetas y detectives, brinda un elenco de los crímenes de

la humanidad (desde los sacrificios del Imperio Maya, pasando por el Holocausto y llegando a los feminicidios de Ciudad Juárez) dando cuenta de la incomprensible, peligrosa e ínsita malicia humana. Lynch, por su lado desmiente el relato feliz de la contemporaneidad exponiendo mundos oscuros, donde impera la violencia y en dónde se problematizan las certezas de la sociedad civil. Stéphane Delorme sugiere que la teleserie de Lynch es una especie de *exorcismo* de toda la oscuridad contemporánea. Al encontrarse, el espectador, frente a la exposición sin tapujos de toda la crueldad del mundo, tendrá que de algún modo valorizar su entorno, sino problematizarlo. Delorme nos dice:

La question est toujours la même : pourquoi une telle obscurité si l'objet est le réveil et si la méthode n'est qu'amour ? Dans son livre *Mon histoire vraie*, il répondait <<parce que les œuvres représentent leur époque>>. L'époque est noire, l'œuvre l'est aussi, quand même elle combat la noirceur. Une autre réponse de file avec *Twin Peaks* : pour la première fois chez le cinéma monde lui-même est pris pour objet, il ne s'agit pas seulement de sauver Laura, mais le monde. La série fonctionne comme un vaste exorcisme¹⁰¹.

En este cuadro, salvar a Laura significaría salvar a todas las víctimas de feminicidio del mundo virtual (y real). La imposibilidad de salvarla condenaría a la decadencia en la que está sumido el mundo. Luego de la exposición *maligna* de la serie, en el espectador surgiría una especie de catarsis según Delorme. La exposición del sufrimiento en el arte sería necesario, según Bataille, para causar el efecto contrario en los espectadores, el de valorizar sus andares y de problematizar los estatus de la sociedad civil.

Bibliografía

Obras analizadas

Narrativa y poesía

AA. VV., *Nada utópico nos es alieno [Manifiestos infrarrealistas]*, León, Tsunun, 2013.

BOLAÑO, Roberto (1996): *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (1996): *Literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (1998): *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

¹⁰¹ Delorme, S. (2017). *Le réveil. Cahiers du cinéma. Vol 737*, 18.

BOLAÑO, Roberto (2001): *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
BOLAÑO, Roberto (2010): *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama.
BOLAÑO, Roberto (2004): *2666*. Barcelona: Anagrama.
BOLAÑO, Roberto (2011): *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama.

Obras cinematográficas

BUÑUEL, L., DALÍ, S. (productores y directores). (1929). *Un chien andalou* [cinta cinematográfica]. Francia: Luis Buñuel y Salvador Dalí.

DE LAURENTIIS, D. (productor) y LYNCH, D. (director). (1986). *Blue Velvet* [cinta cinematográfica]. EU.: Metro-Goldwyn-Mayer.

EDELSTEIN, N., KRANTZ, T., POLAIRE, M., SARDE, A., SWEENEY, M. (productores) y LYNCH, D. (director). (2001). *Mulholland Drive* [cinta cinematográfica]. EU.: Universal Pictures.

ERICH, P., MEINERT, R. (productores) y WIENE, R. (director). (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari* [cinta cinematográfica]. Alemania: Decla-Film-Gesellschaft.

FIENBERG, G. (productor) y LYNCH, D. (director). (1992). *Twin Peaks: Fire Walk with Me* [cinta cinematográfica]. EU.: CIBY Pictures.

FROST, M., LYNCH, D. (productores y directores). (1990). *Twin Peaks* [serie televisiva]. EU.: Lynch/Frost Productions.

FROST, M., LYNCH, D., SUTHERLAND, S. (productores) y FROST, M., LYNCH, D. (directores). (2017). *Twin Peaks: The Return* [serie televisiva]. EU.: Showtime Networks.

GOLIN, G., MONTGOMERY, M., SISHTVASSON, S. (productores) y LYNCH, D. (director). (1990). *Wild at Heart* [cinta cinematográfica]. EU.: The Samuel Goldwyn Company.

WASSERMAN, H. B., LYNCH, D. (productores) y LYNCH, D. (director). (1968). *The Alphabet* [cinta cinematográfica]. EU.: (s.e.).

LYNCH, D. (productor y director). (1997). *Eraserhead* [cinta cinematográfica]. EU.: AFI.

SWEENEY, M., STERNBERG, T., NAYAER, D. (productores) y LYNCH, D. (director). (1997). *Lost Highway* [cinta cinematográfica]. EU.: Ciby 2000.

Soporte teórico

Libros

ADORNO, Theodor W. (2004). *Dialettica negativa*. Torino: Giulio Einaudi editore.

ALONGE, Giaime, Carluccio, Giulia. (2006). *Il cinema americano classico*. Roma: GLF editori Laterza.

BASSO FOSSALI, Pierluigi (2008, 1ed. 2006). *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*. Pisa: Edizioni ETS.

BATAILLE, Georges (1973). *La letteratura e il male*. Milano: Rizzoli editori.

BERTETTO, Paolo (2008). *David Lynch*. Venezia: Marsilio Editori.

BOLOGNESE, Chiara (2009). *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Chile: Margen.

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

CESERANI, Remo (1997): *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.

DE MICHELI, Mario (1959): *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: A. Schwarz.

FOUCAULT, Michel (1978, 1ed. 1977). *Microfisica del potere*. Torino: Giulio Einaudi editore.

PARANGELI, Andrea (2015). *Da Twin Peaks a Twin Peaks. Piccola guida pratica al mondo di David Lynch*. Milano: MIMESIS EDIZIONI.

PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (2013). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.

RICOEUR, Paul (1993). *Il male. Una sfida alla filosofia e alla teologia*. Brescia: Morelliana.

RODLEY, Chris (1998). *Lynch secondo Lynch*. Milano: Baldini&Castoldi.

TODOROV, Tzvetan (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires.

VOLPI, Jorge (2009). *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Debate.

ZIZEK, Slavoj (2011). *Lynch: il ridicolo sublime*. Milano: MIMESIS EDIZIONI.

Artículos

ARECO, Macarena (2017). “Civilización y barbarie en 2666”. *Orillas*. (Nº6), pp. 161-168.

BISAMA, Álvaro (2017). “Nuevos mapas del infierno: una lectura sobre Bolaño y la ciencia ficción”. *Orillas*. (Nº6), pp. 7-16.

BIZZARRI, Gabriele y FAVA, Francisco (2017). “Introducción. 2666 en la encrucijada”. *Orillas*. (Nº6), pp. 1-4.

BIZZARRI, Gabriele (noviembre 2017): “Muerte y resurrección reescritural de la ‘identidad hispanoamericana’ en Roberto Bolaño”, *Reescritura, ¿lógicas de la repetición?*, pp. 15-39.

BIZZARRI, Gabriele (2017). “Lo propio y lo alienígena: ciencia ficción e identidad en la construcción imaginaria de Santa Teresa”. *Orillas*. (Nº6), pp. 171-181.

COIRO, ANTONIO, “Tutto l’abbandono del mondo. 2666 di Roberto Bolaño”, Archivio Bolaño, <https://www.archiviobolano.it/tutto-labbandono-del-mondo-2666-di-roberto-bolano#coiro>

DELORME, Stéphane. (Octubre 2017). « Événement. Twin Peaks, saison 3 ». *Cahiers du cinéma*. (Nº737), pp. 8-32.

DELORME, Stéphane et TESSÉ, Jean-Phillipe. (Décembre 2017). « Mystery Man ». *Cahiers du cinéma*. (Nº739), pp. 8-18.

FRESÁN, Rodrigo. (2013). “‘Boomtown’ o Diario para una relectura de ‘Cien años de soledad’ y apuntes para un proyecto de serie para la ‘HBO’”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

MALVESTIO, Marco (2017). “Wargames, ética, responsabilita. La Seconda Guerra Mondiale in El Tercer Reich e in 2666”. *Orillas*. (Nº6), pp. 85-95.

MORENO, Fernando (2017). “En torno a una poética espacial en 2666”. *Orillas*. (Nº6), pp. 19-26.

PEZZÈ, Andrea (2017). “El género policial en la obra de Roberto Bolaño”. *Orillas*. (Nº6), pp. 185-197.

VASQUEZ MEJÍAS, Ainhoa (2014). “Del Infrarrealismo al Real visceralismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal”. *ALPHA*. (Nº39), pp. 57-68.

Otros

AYROM, A. (productor) y LYNCH, D. (director). (2002). *The Short Films of David Lynch* [cinta cinematográfica]. EU.

BAUDRILLARD, Jean (1973). *Le Miroir de la production ou l'illusion critique du matérialisme historique*. Paris : Casterman.

BAUMAN, Zygmunt (2006). *Modernità liquida*. Roma: GLF Editori Laterza.

BERNARDI, Sandro (2007). *L'avventura del cinematografo: storia di un'arte e di un linguaggio*. Venezia: Marsilio.

BURGER, Peter (1990). *Teoria dell'avanguardia*. Torino: Bollati Boringhieri.

BORGES, Jorge Luis (1935). *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Tor.

BORGES, Jorge Luis (2011, 1ed. 2002). *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

CARPENTIER, Alejo (2003, 1ed. 1949). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza.

CORTÁZAR, Julio (1977). *Alguien que anda por ahí*. Buenos Aires: Editorial Hermes.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (2002). *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*. Torino: Einaudi.

DERRIDA, Jacques (1971). *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi.

DUCASSE, Isidore Lucien (2010, 1ed. 1869). *I canti di Maldolor*. Milano: Feltrinelli.

FUGUET, Alberto, GÓMEZ, Sergio (1996). *McOndo*. España: Alberto Fuguet y Sergio Gómez eds.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1987, 1ed. 1967). *Cien años de soledad*. Madrid: Catedra.
- GONZÁLES, Sergio (2002). *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- JAMESON, Frederic (2005, 1ed. 1989). *Postmodernism, or, the cultural logic of Late capitalism*. Durham: Duke University Press.
- JENCKS, Charles (1986). *What is Post-Modernism?* London: St. Martin's Press.
- LEMEBEL, Pedro (1997). *Loco afán: crónicas de Sidario*. Santiago: LOM.
- LEROY, M. (productor) y FLEMING, V., CUKOR, G., LEROY, M., TAUROG, N., VIDOR, K. (directores). (1939). *The Wizard of Oz* [cinta cinematográfica]. EU.: Metro Goldwyn Mayer.
- LYOTARD, Jean-Francois (1979). *La Condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit.
- NIETZSCHE, Friedrich (2008). *Così parlò Zarathustra*. Milano: BUR.
- NIETZSCHE, Friedrich (2012). *Crepuscolo degli idoli*. Roma: Carocci.
- NIETZSCHE, Friedrich (2012). *La genealogia della morale*. Torino: Einaudi.
- PUIG, Manuel (1982). *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Seix & Barral
- RULFO, Juan (2007, 1ed. 1955). *Pedro Páramo*. Madrid: Catedra.
- SHELDON, Alice (1977). *The Screwfly Solution*. EU : Condé Nast Publications.
- WILDE, Alan (1971). *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Riassunto di tesi (in lingua italiana)

Roberto Bolaño e David Lynch si sono affermati come due dei principali rappresentanti del panorama letterario e cinematografico contemporaneo. All'opera letteraria del primo sono stati assegnati il *Premio Herralde* ed il *Premio Rómulo Gallegos*, due dei riconoscimenti più prestigiosi nell'ambito della letteratura in lingua spagnola. L'opera cinematografica del secondo ha invece ottenuto il *Premio César* e la *Palma d'Oro* a Cannes nell'anno 2002; per lo statunitense è già stato inoltre annunciato un Oscar alla carriera che verrà ufficialmente consegnato nell'ottobre 2019. In questa tesi ci siamo proposti di stabilire un dialogo tra le poetiche dei due autori. Ciò che ci ha indirizzati verso questo

tipo di ricerca è stata l'anteriore proposta di Antonio Coiro¹⁰², che ha messo in relazione le poetiche dei due per il comune utilizzo di strutture narrative tendenti alla frattura ed alla dispersione. Per di più, come si è potuto dimostrare, lo stesso Bolaño ha esplicitamente dichiarato il suo interesse per la filmografia lynchiana ripetute volte. In *2666*, ad esempio, si possono trovare dei chiari riferimenti al cinema di Lynch. Ne *La parte de Fate* si dice:

La tarjeta del cibercafé de Santa Teresa era de un rojo intenso, tanto que incluso costaba leer las letras impresas. En el dorso, de un rojo más suave, estaba dibujado un mapa que señalaba la ubicación exacta del local. Le pidió al recepcionista que le tradujera el nombre del establecimiento. El recepcionista se rió y le dijo que se llamaba **Fuego, camina conmigo**. Parece el título de una película de **David Lynch** –dijo Fate. El recepcionista se encogió de hombros y dijo que todo México era un collage de homenajes diversos y variadísimos. Cada cosa de este país es un homenaje a todas las cosas del mundo, incluso a las que aún no han sucedido –dijo. Después de que le explicara cómo llegar al cibercafé se pusieron a hablar un rato de las películas de **Lynch**. El recepcionista las había visto todas. Fate sólo había visto tres o cuatro. Para el recepcionista lo mejor de Lynch era la serie de televisión «**Twin Peaks**». A Fate la que más le había gustado era **El hombre elefante**, tal vez porque a menudo él se había sentido así, con ganas de ser como los demás, pero al mismo tiempo sintiéndose diferente¹⁰³. (428)

Ancora, in una intervista, Roberto Bolaño rivela che “*Hay una (película)¹⁰⁴ de David Lynch que la he visto más de treinta veces*”. (Braithwaite, 2001: 32). Dall'altra parte, ci non è stato invece possibile proporre testimonianze dirette che dichiarino l'interesse da parte dello statunitense verso la letteratura del cileno. Tuttavia, prendendo in esempio le ultime due opere degli autori in questione, rispettivamente *2666* e *Twin Peaks: The Return*, ci è comunque stato possibile riscontrare parecchi elementi in comune. Uno di questi è sicuramente la predisposizione a giocare con alcuni elementi provenienti dalla cultura di massa; le loro estetiche sono ad ogni momento inclini ad introdurre degli elementi onirici; le loro narrazioni producono una rappresentazione della violenza esplicita ed iperbolica. A questi ultimi, ne verranno poi aggiunti degli altri per poter esercitare il dialogo previsto. Il nostro interesse è quello di mettere in relazione le narrazioni eterogenee di due autori contemporanei, i quali, a prima vista, potrebbero apparire necessariamente diverse. Come se non bastasse, ci siamo proposti anche di riscoprire le loro poetiche mediante uno studio interdisciplinare (in questo caso, mettendo in dialogo delle opere cine-

¹⁰² L'articolo di cui stiamo parlando si chiama Tutto l'abbandono del mondo e lo si può trovare nel sito web dedicato allo scrittore cileno nell'ambito accademico italiano: <https://www.archiviobolano.it/tutto-labbandono-del-mondo-2666-di-roberto-bolano>

¹⁰³ Abbiamo messo in risalto i riferimenti di cui parliamo per una migliore visione dell'insieme.

¹⁰⁴ Le parentesi sono nostri.

matografiche con delle opere letterarie) nell'ambito dell'accademia. In conclusione, affronteremo poi un tema etico che sembra di totale contingenza nel contesto dell'arte contemporanea: il *tema del male*.

Per realizzare questa ricerca, ci siamo appoggiati ai romanzi di Roberto Bolaño ed il cinema di David Lynch, in aggiunta, abbiamo consultato dei testi di critica letteraria e cinematografia, utilizzato varie interviste realizzate dai due autori nel corso degli anni, testi di semiotica e filosofia contemporanea e, infine, assimilato dei testi di teoria del cinema e di teoria letteraria. Oltre a ciò, abbiamo privilegiato per la nostra tesi l'utilizzo di proposte di teorici e pensatori del Postmodernismo per la loro importanza nella critica dell'arte ultramoderna. A questo proposito, è necessario segnalare che molte delle caratteristiche di entrambi gli autori potrebbero metterli in dialogo con una gran parte delle poetiche del mondo odierno. Tuttavia, ci dedicheremo, in questa ricerca, a risaltare soltanto gli elementi che contraddistinguono le opere precedentemente menzionate dalle quelle di altri autori degli ultimi due secoli. L'obiettivo sarà pertanto quello di arricchire la proposta di Antonio Coiro attraverso una ricerca molto più estesa, collocata in un contesto ancora più moderno¹⁰⁵. Per favorire la buona riuscita degli obiettivi prefissati, abbiamo ordinato questa tesi in due grandi filoni tematici che attestano il dialogo che vogliamo stabilire: quello degli intertesti comuni che entrano in gioco in entrambe le poetiche e quello dell'insistenza, quasi ossessiva, al tema del male nelle rispettive narrazioni. Nella prima parte ci siamo dedicati ad analizzare il dialogo che entrambi esercitano con il patrimonio artistico ereditato, letterario e cinematografico, sudamericano e statunitense, e con l'arte d'avanguardia; in seguito, il dialogo che si costituisce con il genere del giallo e con le metafore provenienti da quello della finzione speculativa. Nella seconda parte, abbiamo invece provato ad analizzare le differenti, o comuni, articolazioni del tema del male presenti in entrambe le opere, affrontandolo dal punto di vista filosofico, sociologico e critico-letterario.

In primo luogo, abbiamo messo in relazione le poetiche di Bolaño e Lynch con i paradigmi estetici della generazione del *Boom latino-americano* e del *cinema classico americano di Hollywood*. Si è percepito un frequente esercizio di intertestualità in ambedue le opere riguardo le rispettive eredità estetiche. Benché filtrato dall'artificio della

¹⁰⁵ Da segnalare che la ricerca di Coiro è anteriore alla visione della terza stagione della serie televisiva *Twin Peaks*. Serie che noi pretendiamo abbia molte caratteristiche con il romanzo *2666* di Bolaño.

parodia, quest'ultimo non smette di essere nostalgico, evidenziando un certo rispetto, da parte di entrambi, per un passato prossimo in cui la narrativa ispano-americana ed il cinema statunitense avevano visto le loro migliori epoche. Da un lato, Bolano cita frequentemente le opere e gli autori appartenenti al *Boom*, in maniera mordace, mostrando un apparente un bisogno di rottura contro un'estetica canonizzata nella quale lui, come scrittore contemporaneo, si vede scarsamente identificato. Poi si dedica a demistificare i cliché dell'esotismo latino-americano, poiché considera che una realtà così complessa come quella di un intero continente non possa essere nemmeno abbozzata nelle narrazioni di un paesino immacolato di tendenza *magico-realista*. Decostruisce poi un altro mito, quello dell'esistenza di una sola identità panamericana, ribadendo l'incoerenza della pretesa di stabilire un discorso identitario univoco in un continente connotato dalle dinamiche della globalizzazione. Infine, apre il paradigma della letteratura ispano-americana verso altri orizzonti narrativi al di fuori dell'istituzione letteraria ufficiale. Dall'altro lato, Lynch costruisce spesso le sue narrazioni a partire dai clichés normalizzati nel cinema d'oro di Hollywood, evidenziando l'incongruenza che sussiste nel fatto di pretenderli quali rappresentazioni della realtà. Allo stesso tempo, attacca il mito dell'*happy ending*, rappresentando mondi altri, caratterizzati da impossibilità ed angoscia. Ad un livello più tecnico, problematizza i regimi della narrazione cinematografica canonizzata, suggerendo altre possibilità narrative, più autonome, più originali, più autoriali. Finalmente, apre il paradigma estetico dell'istituzione di Hollywood alla possibilità di narrazioni più meticce, frutto di una tradizione cinematografica più diversificata.

In secondo luogo, abbiamo messo in relazione gli autori in questione con le estetiche dell'arte d'avanguardia. Nonostante il loro esercizio avvenga attraverso differenti procedure, in entrambi i casi gli elementi delle avanguardie vengono utilizzati al fine di causare straniamento nel lettore o nello spettatore. Entrambi gli autori propongono tuttavia una versione parodica dell'aspirazione che anima l'arte d'avanguardia: vale a dire, quella di essere un'élite che rompe con qualsiasi schema, negando allo stesso tempo la validità delle altre estetiche. Si crea allora un ponte, tra l'arte avanguardista e quella post-moderna, accomunate dall'impossibilità di esercitare una qualsiasi influenza nel mondo vero. Da un lato, il Bolaño agli albori della sua carriera letteraria, milita in un gruppo di avanguardisti chiamati *Infrarrealisti*. Questi ultimi propongono un modello poetico in forte opposizione a qualsiasi tipo d'istituzione, specie se letteraria e sociale, che ambisce

all'unione fra etica e estetica. In età adulta abbandona poi il verso per la prosa, aggiungendo un tema molto importante per la sua futura poetica: quello dell'impossibilità. Nella sua narrativa problematizza i postulati delle avanguardie, li sbeffeggia, esagerandoli fino ad evidenziare l'assurdità delle loro pretese di purezza e unicità, di eccezionalità in un mondo ove l'arte fa parte, come tutto, delle dinamiche di compravendita. Lynch, invece, come gli espressionisti tedeschi, altera gli ambienti che abitano i suoi personaggi, in sintonia con i loro sentimenti, tendenti all'angoscia ed alla disperazione. Attingendo agli elementi audiovisivi del cinema sperimentale, aspira a produrre nello spettatore delle sensazioni al di fuori del piano cognitivo. Prende inoltre, degli elementi dal surrealismo, come i tessuti di richiamo onirico, e li fissa per i temi del subconscio. Portando alla luce la sovrapposizione di elementi incoerenti in uno stesso piano, ribadisce l'impossibilità di una qualsiasi rappresentazione limpida che testimoni la realtà contemporanea. I giochi avanguardisti, risultano quindi un mero artificio dell'arte senza pretesa di trascendenza alcuna.

In terzo luogo, abbiamo riscontrato in entrambi l'utilizzo di elementi provenienti dal genere del giallo. Come nelle trame di quest'ultimo, le opere di Lynch e Bolaño, presentano infatti dei protagonisti dall'indole *detectivesca*, alla perenne ricerca di qualcosa. Tuttavia, se nel giallo la tendenza è quella di sciogliere la tensione narrativa alla fine, nelle opere del cileno e dello statunitense questa risulta sempre irrisolta, lasciando il lettore e lo spettatore nella sospensione continua delle loro aspettative. Per questa ragione, questi sono chiamati ad esercitare un lavoro ermeneutico per arrivare alle proprie conclusioni sullo statuto della narrazione. In questo contesto, la cosa importante sembra essere quella preservare il circuito del mistero *ad infinitum*, per educare uno spettatore o lettore attivo, e renderlo capace di diffidare sempre da qualsiasi discorso, che si tratti di uno fittizio o di uno ufficiale. Da un lato, Bolaño esercita una sorta di osmosi tra la figura del poeta e quella del detective, presentando uno scambio delle loro caratteristiche epistemologiche. Questo eroe ibrido, nella poetica del cileno, si dedica a mettere in discussione le certezze della società civile, come anche le proprie: si percepisce l'emergere continuo del dubbio e del sospetto. Il detective non riesce però a risolvere il mistero, a districare il nodo narrativo, imponendosi un vagabondaggio perpetuo alla ricerca di qualcos'altro che possa, in qualche modo, colmare in lui il peso del fallimento. Per questa ragione, gli orizzonti della narrativa bolañana tendono ad aprirsi in maniera *rizomatica*. Il lettore qui è

chiamato ad esercitare un lavoro d'interpretazione analogo a quello dell'eroe, sospettando anche del significato delle parole lette. Dopo il fallimento, il protagonista si dovrà infine dedicare a narrare i fatti emersi nella lunga strada della sua ricerca, offrendo una testimonianza privata dei meandri della storia, in contrapposizione con le narrazioni dei discorsi di uno storicismo problematico nel contesto della postmodernità. Dal canto suo, Lynch utilizza nelle sue opere elementi propri del giallo quali il detective, la *femme fatale*, il gangster. Neanche nel suo caso, il detective sarà in grado di risolvere il mistero o, ancora peggio, si perderà nel mistero, per poi perdere sé stesso negli abissi del mistero. La proliferazione continua del mistero sembra per tanto reclamare uno spettatore capace di interpretare i fatti narrati. Pur avendo più informazioni dell'eroe (quelle mostrate dalla narrazione), neanche per quest'ultimo sarà però possibile risolvere la tensione narrativa. Sarà infatti condotto dalla narrazione verso un mondo sempre più ampio di misteri, destinati, allo stesso modo, alla non risoluzione. In conclusione, gli eroi lynchiani, predestinati al fallimento, dovranno esporre la distanza abissale che esiste tra il mito della rappresentazione e la realtà rappresentata.

Successivamente, abbiamo messo in relazione le opere di entrambi gli autori con i diversi generi inseriti nel macrogruppo della cosiddetta "finzione speculativa". Nelle loro poetiche, tendenti alla finzione più realistica, entrano in gioco vari dei circuiti da essa provenienti, i quali emergono spesso per proporre l'esperienza di un trauma da parte dei protagonisti, e la eventuale materializzazione del suo "fantasma", concepito in ambienti sinistri e inclini alla violenza. Da un lato, Bolaño descrive mondi altri, connotati dalla decadenza e istaurati in mezzo a rappresentazioni tendenti alla verisimilitudine per disoculare il trauma generalizzato che soffrono certi popoli. Gioca anche con la tradizione fantastica di Julio Cortazar, Jorge Luis Borges e con quella fantascientifica di Alice Sheldon, costruendo narrazioni che relazionano i circuiti della finzione speculativa con i temi del massacro, dell'infamia e del femminicidio. In ultima istanza, si documenta la tendenza, da parte dell'autore cileno, ad utilizzare gli elementi della tradizione visionaria per narrare dei fatti che, per l'eccessiva violenza, non risultano facili da razionalizzare: per questa ragione, devono essere narrati come dei fatti apparentemente inspiegabili. Lynch, da parte sua, narra continuamente delle "favole di vita" che si autoimpongono i suoi protagonisti con il fine di scappare da ambienti circostanti tendenzialmente ostili. Ciò nonostante, la finzione inventata dai personaggi entra presto in contatto con la realtà infame.

Le paure, le colpe, i traumi dei personaggi si materializzano sottoforma di “fantasmi” provenienti dalla tradizione dell’insolito, che pretendono il proprio posto in una narrazione che, tranne che nell’immaginazione dei protagonisti, non risulta una favola. Anche qua, la presenza del fantasma si manifesta all’occorrenza di un avvenimento troppo brutto per essere spiegato.

Nel secondo filone, abbiamo realizzato un’analisi delle opere *Twin Peaks* e *2666*, facendole dialogare a partire dalla tematica del male, denominatore comune di entrambe. In primis, abbiamo cercato di approssimarci al tema in questione, attraverso diverse proposte di carattere filosofico. A partire da queste, si è poi cercato di stabilire quali, tra le molteplici manifestazioni presenti in entrambe le opere, possano definirsi “maligne”. Nello specifico, abbiamo lavorato con le varie manifestazioni del male: come antimorale di origine giudeocristiana, come sovrastruttura sociale che normalizza la violenza, come simbolo del fallimento della cultura occidentale ed infine come contestazione artistica “iper-morale” contrapposta al sistema organico della società civile. Prima si è visto come, in entrambe le opere, si problematizza la dicotomia chiusa che pretende una differenziazione netta tra la figura della vittima e quella del vittimario. Entrambe le opere espongono di fatto dei personaggi incerti, capaci di oscillare tra entrambe le condizioni. Sebbene la rappresentazione presente in entrambe le opere possa in qualche modo suggerire una apparente volontà di ricerca genealogica del male, essa non avviene in quanto si assume l’impossibilità di arrivare a qualsiasi risposta riguardante l’origine di esso. Più che l’interrogativo “da dove viene il male?”, si privilegia infatti quello di “che cosa fare col male?”, assumendolo come presenza costante di tutta la storia umana. Si è cercato di sottolineare, inoltre, come le opere evidenzino “l’anti-natura” presente nelle leggi sociali, le quali, al fine di preservare il “benessere” nei popoli, esercitano una repressione sui corpi ed una eventuale violenza, da diversi e molteplici ambiti della vita quotidiana. In questo senso, si problematizzano le regole giuridiche della società civile che stigmatizzano la sessualità, legittimano alcune conoscenze e ne screditano altre, giustificano l’emergenza “dell’apparato poliziesco” come entità di controllo e di ordine, ed orientano l’individuo verso un unico fine: la produzione dei beni di massa. Qua si espone la violenza che sorge dalla tendenza sociale alla stigmatizzazione della sessualità dei corpi, a partire da un modello arcaico che poco ha che fare con la realtà odierna. Inoltre, desacralizzando il sapere

positivista, si attesta l'impossibilità di spiegare tutto attraverso le scienze, a maggior ragione, quando si cerca di capire il motivo per il quale il male emerge in un individuo. Di seguito, si recrimina l'incoerenza dell'esistenza di un apparato poliziesco terzomondista e corrotto che, lontano dall'essere un punto di riferimento per sicurezza del cittadino, risulta ugualmente, se non maggiormente, pericoloso della criminalità organizzata. Infine, attraverso l'apparizione di una specie di epifania, si paragona il lavoro dell'uomo nel sistema del capitale a quello dello schiavo in tempi passati. Detto ciò, va sottolineato il fatto che nessuna delle opere in questione pretende condannare interamente la cultura occidentale: ciò che si presta invece a criticare sono i discorsi che, a partire da essa, alcuni individui hanno stabilito, discorsi tendenti alla barbarie, come il Nazionalsocialismo. Si denota così, come uno dei fattori più negativi della civilizzazione contemporanea, la predisposizione dell'individuo a dimenticare gli avvenimenti della storia infame. In questo contesto, le opere d'arte di ambedue gli autori espongono l'infamia in tutte le sue sfumature, mettendo in risalto, allo stesso tempo, un "anti-modello" della società avvenire. In conclusione, si è cercato di problematizzare ulteriormente il concetto di "male". A partire dalle teorie Georges Bataille, è emerso che, se le leggi che preservano i valori sociali equivalgono al bene nella società, l'arte potrebbe essere, per opposizione, considerata "maligna". Si osserva nel carattere inorganico dell'arte una morale al di fuori dei canoni sociali che tendono ad essere di carattere organico. In tal senso, in quanto maligna, l'arte si dedicherebbe continuamente a problematizzare i valori civili, ideando nuove opzioni di convivenza. Queste "alternative" verrebbero utilizzate per la costruzione di ulteriori costruzioni sociali o come punti di fulcro per l'emergere di pensieri nuovi sullo statuto sociale dell'individuo. Per questa ragione, nella presente proposta, si sostiene l'idea di un certo *compromesso sociale*, lontano dall'estetica autoreferenziale del postmodernismo, da parte di entrambi gli autori.