



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*L'abisso e l'ignoto.  
Interpretazioni del male e dell'azione  
nella letteratura di Roberto Bolaño*

Relatore  
Prof. Gabriele Bizzarri

Laureando  
Alessandro Perrone  
n° matr.1106900 / LMFIM

Anno Accademico 2019 / 2020



## Indice

<b>0. INTRODUZIONE.....</b>	<b>9</b>
0.1. <i>Una costellazione aperta</i> .....	9
0.2. <i>Temì su temì: il metodo</i> .....	10
0.3. <i>Il titolo</i> .....	12
0.4. <i>Male + azione = Letteratura</i> .....	15
<b>1. LA PARTE DEI CRITICI .....</b>	<b>21</b>
1.1. <i>Il segreto del male è un segreto</i> .....	21
1.2. <i>Un caso da risolvere</i> .....	25
1.4. <i>Un'esaltazione del male?</i> .....	39
1.5. <i>Due detective differenti</i> .....	51
1.6. <i>Esempi di "inabissamento"</i> .....	59
<b>2. IL NARRATORE DI 2666 .....</b>	<b>71</b>
2.1. <i>Inquadramento: una questione metodo</i> .....	71
2.2. <i>La genealogia di Lalo Cura</i> .....	78
2.3. <i>La visione di María</i> .....	85
2.4. <i>Una filiazione problematica</i> .....	92
2.5. <i>Belano narratore, una visione nell'abisso</i> .....	96
<b>3. LA PARTE DEI DUELLI .....</b>	<b>105</b>
3.1. <i>Letteratura e azione: G. Bataille</i> .....	105
3.2. <i>La letteratura come bushido. Il duello con la realtà</i> .....	107
3.3. <i>Edelmira e Wieder VS Abel Romero, e in mezzo Arturo</i> .....	108
3.4. <i>Udo VS El Quemado</i> .....	113
3.4.1. <i>«la sombra de ese éxtasis»</i> .....	115
3.4.2. <i>«El éxtasis tal cual, quema»</i> .....	117
3.4.3. <i>«En una palabra: lo mejor es la experiencia»</i> .....	121
3.4.4. <i>Dal diario al romanzo</i> .....	123
3.4.5. <i>Dal romanzo alla realtà</i> .....	124
3.5. <i>Arturo VS Iñaki</i> .....	124
3.5.1. <i>La partecipazione al male assoluto</i> .....	125
3.5.2. <i>Il male radicale</i> .....	127
3.5.3. <i>Il duello</i> .....	129
3.5.4. <i>Il superamento del male</i> .....	138
3.6. <i>Arcimboldi VS Sammer</i> .....	142
3.6.1. <i>«La poesía entra en el sueño/ como un buzo en un lago»</i> .....	142
3.6.2. <i>«Fui un administrador justo»</i> .....	146
3.6.3. <i>«La palabra arte. Lo que amansa a las fieras»</i> .....	149
<b>4. APPENDICE .....</b>	<b>153</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>157</b>



*a Simona*



*«si escribiera sobre el mal, ya me hubiera suicidado»*

Roberto Bolaño





## 0. INTRODUZIONE

### 0.1. *Una costellazione aperta*

Roberto Bolaño fu innanzitutto un lettore fortissimo. In secondo luogo, passò gli ultimi anni della sua vita lavorando parallelamente a molti libri, intersecandoli e facendoli nascere l'uno dall'altro, completando o modificandone le storie. Terzo, ebbe una vita non condizionata da un lavoro sicuro e ordinario, ma precaria ed errante, catapultata dall'esilio alla globalità. Quarto, è morto solo diciassette anni fa, nel 2003. Da questi punti si possono intuire immediatamente i problemi che si trova ad affrontare la critica, per ragioni di prossimità e di struttura dell'oggetto di studi. La prossimità dell'autore è data anche dal nostro essere immersi nelle stesse coordinate storiche e antropologiche che strutturano il mondo da lui rappresentato. Walter Benjamin diceva che una costellazione si vede alla sua fine. In questo senso, la *costellazione Bolaño* è compiuta solo per l'autore, mentre noi vi siamo ancora immersi. A questa scarsa distanza, cruccio per ogni contemporaneista, si aggiunge il problema di struttura: i rimandi intertestuali e intratestuali non si contano; il caos del mondo rappresentato si riproduce nella forma per continue digressioni, parentesi, sogni, congetture, correzioni, analessi, prolessi, lasciando stupiti di come l'autore riesca comunque a tenere un filo narrativo. A questi problemi si può ovviare leggendo e studiando: l'intera opera dell'autore, i rimandi esterni, e la letteratura critica, che deve coordinarsi e confrontarsi.

Così avviene, e se guardiamo alla struttura dei libri dedicati all'autore scopriamo analogie interessanti. Si tratta per lo più di miscellanee unite da un filo conduttore, da una proposta interpretativa agglutinata in una sola parola, come è stato notato in introduzione al primo convegno italiano a lui interamente dedicato, qui a Padova. Il centro Bolaño è attaccato da più voci che con metodologie diverse si confrontano con lo strumento di un'idea di fondo comune: la letteratura di Bolaño come abisso (Moreno, 2011), tauromachia (Manzoni, 2002), un territorio in fuga (Espinosa, 2003), selvaggio (Paz Soldán; Faverón, 2008); oppure concentrandosi su un unico romanzo (*2666* per *Rumbos. El lugar de un clásico contemporáneo: 2666 de Roberto Bolaño*, 2017). Se guardiamo ai pochi lavori firmati da un solo pugno ritroviamo la stessa struttura. Si cerca di espugnare o girare attorno al centro con più capitoli che da prospettive differenti

dipingono un'idea di fondo unitaria: la sua scrittura come naufragio (Bolognese, 2009), come espansione di un universo narrativo e dei suoi vuoti (Andrews, 2014), come scrittura dal margine (Ríos Baeza, 2013), o barbara (González, 2010). Per gli studi che ho visionato, potrei dire che la visione complessiva che ne ha il lettore è di contributi complementari o in contraddizione, e che si dividono in tre categorie: alcuni danno la sensazione di aver detto tutto restando a una distanza di sicurezza; altri, iperspecialisti, votati alla parzialità; altri ancora sembrano una sintesi dei primi due: si articolano da più prospettive, si inseriscono nel dibattito, chiedono tra le righe di essere messi alla prova da nuovi contributi, o si propongono come l'ultima parola per un certo frammento d'analisi. Ne viene fuori il panorama di un territorio di studi ancora molto giovane. Tutti si sono giustamente tenuti alla larga da proposte di sintesi, che ad oggi risultano precoci. Di questa umiltà è rappresentativo il lavoro di Alonso, *Roberto Bolaño una guía de lectura* (2014), l'unico in parziale controtendenza, che nel suo libro offre una semplice guida costituita da rigorose sintesi dei mastodontici o meno romanzi dell'autore, con poche proposte interpretative a margine.

Considerati questi problemi, se condividiamo che lo statuto della critica letteraria è quello di continuare le parole dell'autore, penso che una buona disposizione mentale per avvicinarsi al nostro sia quella di applicare alla scrittura critica lo stesso atteggiamento con cui faceva letteratura: scrivere significava per lui uscire a combattere come un samurai, sapendo che si verrà sconfitti. Intendo dire che possiamo solo preparare gli studi a venire ed esprimere un giudizio di valore sulla sua opera, ma farlo con coraggio, senza paura di dire qualcosa di netto e votato ad essere raggiustato o smentito. Alla lettura, allo studio e alla cooperazione va aggiunto, quindi, un quarto elemento: la pazienza.

## *0.2. Temi su temi: il metodo*

Nelle strategie di avvicinamento al testo, questo lavoro non è differente dai precedenti. Ho conservato la necessità di una parola-tema che fungesse da faro nel caos testuale dell'autore, e ho conservato la logica dell'accerchiamento, cui ho sovrapposto quella dell'attraversamento. La strada principale si diramerà in mille svincoli, da percorrere per un tratto, o fino in fondo, per tornare poi con una grande curva alla strada prin-

cipale. Di questo effetto dispersivo non avrei saputo depurarmi e forse non era auspicabile, perché mi ha permesso di conservare due elementi utili a tutti: far notare l'inestricabile intreccio di diversi temi e indicare a chi legge alcune delle connessioni che reggono il macrotesto e ne illuminano le singole parti, come in un quadro di Arcimboldo, simbolo di 2666.

Si potrebbe cominciare a leggere Bolaño partendo da un qualunque testo, a patto però di tornare indietro dopo la lettura di tutti gli altri: azzardo a dire che prima non si potrà concludere nulla di puntuale. Le stesse considerazioni valgono poi per gli argomenti, i temi e gli stilemi della scrittura. Se piace un approccio tematico, si può scegliere qualunque tema di partenza: non risolvendosi in sé, bisognerà illustrarlo alla luce di quelli che interseca. Sono queste le considerazioni per cui ho preferito concentrarmi sul macrotesto dell'autore. In questo lavoro propongo una lettura tematica, intratestuale e allegorica di alcuni episodi importanti della sua opera. Si è detto che ogni testo non è in sé concluso: ci sono personaggi che circolano da un romanzo all'altro, con o senza le stesse caratteristiche; ci sono romanzi che nascono da altri racconti o da altri romanzi, brevissime annotazioni che ritornano, filosofie espresse da più personaggi, tra loro apparentemente incompatibili, e c'è dell'altro. L'intratestualità è interna anche ai singoli episodi delle storie: ci sono immagini ricorrenti che a confrontarle si illuminano a vicenda, si comprende come dipingano un concetto, e permettono quindi un salto interpretativo sul singolo testo dalle valenze generali; e parziali: le stesse ragioni che mi hanno portato a dare questo preciso taglio al lavoro, ne segnalano, infatti, i limiti. Innanzitutto, viaggiando all'interno del mondo di Bolaño, ho completamente escluso i rimandi intertestuali. Ogni considerazione letta andrà quindi messa al vaglio degli studi futuri sulle letture dell'autore, oggi evanescenti. Nell'illustrare un tema, ne mostro i suoi rapporti con altri motivi ricorrenti dell'opera, approfonditi preliminarmente, e quindi la loro relazione con l'oggetto di questa tesi. In particolare mi riferisco al rapporto con le ascendenze letterarie, con le avanguardie, quindi con la scrittura d'artista; ma ci sarebbero anche la questione sulla postmodernità, o la violenza di Stato, il capitalismo *gore*: sulla prima mi sono limitato a offrire rarissimi elementi, quando costretto. Non volevo storicizzare l'autore nel campo letterario e di conseguenza presentare seri elementi al dibattito perdeva per me ogni interesse. Il secondo tema, così intrecciato allo sviluppo del male in Bolaño, è stato sacrificato perché già abbondantemente trattato dalla letteratura

critica. Non ho approfondito la questione del capitalismo *gore* per il dubbio che non portasse al di là di quanto è già disponibile in altri lavori.

Tutto ciò significa che non volevo offrire una panoramica completa sul male: non volevo essere esaustivo, ma utile, trovare un tassello mancante, capire dove tirare l'affondo.

### *0.3. Il titolo*

In questo studio ho scelto di guardare all'opera dell'autore mettendo al centro il tema del Male, e svolgo una proposta per chiarire il rapporto tra la letteratura e il Male in Bolaño passando per quello tra letteratura e azione. Elementi presenti nel titolo a partire dal tentativo di rendere l'esperienza di lettura e continuare le parole dell'autore.

Il termine *abisso* rimanda infatti a un'idea centrale per Bolaño, espressa in poesie, interviste, romanzi; e propria anche – come si vedrà alla fine del primo capitolo – di una sua strategia compositiva. L'autore pensa alla scrittura come a un «pericoloso sguardo nell'abisso», a un viaggio nella scrittura con la preconditione di abbandonare ogni certezza; questo sforzo è richiesto anche al lettore ed è propizio a guardare lucidamente ciò che si incontra, accettando una momentanea orizzontalità del materiale narrativo. Orizzontalità che – come vedremo nel primo capitolo – è stata fraintesa da più parti. Lo sguardo che l'autore rivolge al male, nella rappresentazione prossima e senza schermi di tutte le sue sfaccettature, ne offre un ventaglio molto largo di cui ambisco a presentare l'intera struttura di partenza e solo qualche assaggio dei suoi esiti. C'è poi un secondo aspetto che riguarda non più la disposizione mentale con cui il cileno si sedeva alla scrivania, ma il suo modo di scrivere. In più occasioni, Bolaño ha scritto utilizzando personaggi e voci fantasmatiche per avvicinarsi al materiale narrativo, in una sorta di *inabissamento* nella scrittura.

Il secondo termine, *ignoto*, rimanda a ciò che rende pericoloso questo esercizio, e cioè il contatto con qualcosa di sconosciuto, ma necessario sia perché il tentativo di verbalizzarlo è costitutivo del mestiere di scrivere, sia per contrastare il male: su questo secondo punto, se vogliamo dare un minimo di credito alle parole dell'autore – per poi soppesarle a dovere – risulta illuminante una sua conferenza raccolta ne *El gaucho inso-*

*stenible*, dal titolo squillante *Literatura + enfermedad = enfermedad*. In questa ricorda alcuni nomi della poesia francese dell'Ottocento: Lautréamont, Rimbaud e soprattutto Mallarmé e Baudelaire, di cui commenta le rispettive poesie *Brezza marina* e *Il viaggio*, come in dialogo tra loro e disponendo questi nomi in un percorso tematico che sfocia nel proporre una visione della vita come un doveroso, eterno e circolare passaggio dalla lettura al sesso al viaggio. Un verso centrale della poesia di Baudelaire, posto in epigrafe a *La parte de los crímenes* di 2666, recita: «un'oasi di orrore in un deserto di noia». Sembra che il bambino viaggiatore incontri nel suo percorso solo tedio e che a questo l'essere umano possa rispondere soltanto con la violenza: deve scegliere dove posizionarsi, se essere vittima o carnefice. In una tale situazione, però, Mallarmé propone una via d'uscita, quella che Bolaño riprende con forza in questa conferenza e che indica come la «povera bandiera che la letteratura ha da offrire contro il male»: la ricerca del *nuovo*. Nel suo discorso non viene meno il senso di essere condannati a una circolarità senza uscita, ma il senso di schiacciamento viene ribaltato in dovere al movimento: se di condanna si tratta, il pericolo di indugiare nell'insensatezza è quello di subire o provocare sofferenza; per evitarlo, bisogna accettare la nostra condizione e sperare che un nuovo giro di vite ci offra attimi di novità che rinvigoriscono la ricerca e che questi, alla prova dei fatti, non verranno mai meno. Significa che se l'umanità è condannata ad un'erranza senza meta e senza senso l'unico modo per non cannibalizzare gli altri è muoversi *come se* questa ricerca possa produrre senso, con la certezza che emergerà qualcosa di nuovo, anche se non risolutivo. La nozione di *ignoto*, quindi, non ci interessa tanto per ciò che promette, ma per la domanda di senso che ci spinge a sondarla, per il valore della ricerca in sé che annuncia, per sempre e sempre smentita, una via d'uscita dall'immanenza del pantano. Il senso dell'atto non è nel fine ma nel suo dispiegarsi. In questo aspetto si può cogliere un tratto di estremo interesse della letteratura di Bolaño, che lo rende, anche per questo, un autore molto importante d'inizio millennio. Alla fine delle grandi narrazioni, in un mondo che si dice senza padri e senza teleologie terrene, questa letteratura offre l'ossatura esistenziale in grado di *surfare* sull'insensatezza. Della politica, sembra dire l'autore, ci potremo benissimo occupare approdati a nuove rive, perché grazie a lui ci saremo arrivati vivi, coscienti, e, soprattutto, senza aver cannibalizzato nessuno.

L'abisso e l'ignoto sono dunque le due parole che descrivono meglio la disposizione di Bolaño alla scrittura, una scrittura che sprofonda in una ricerca infinita che tende all'ignoto, che promette redenzione e, pur condannata a essere delusa, resta l'unica via percorribile per avvicinarsi alla possibilità di un riscatto.

A questa prima coppia di termini funge da specchio e da approfondimento la seconda: male e azione. La prima cosa che l'autore incontra inabissandosi, come Rimbaud, è il *male*: la sua casistica, la sua capacità di riflettere la condizione umana, nitida nei suoi esiti, confusa nel modo in cui si presenta e nella relazione tra le sue manifestazioni e le cause che sembrano irrintracciabili. Ne viene un senso di terrore, il dubbio di vivere in un mondo dominato dal Caos, nel quale l'autore procede a registrare senza apparente giudizio e senza timore le rappresentazioni del male. Come dice un suo personaggio in *2666*, è a Santa Teresa, città allegorica del male, che bisogna andare: lì si nasconde il segreto del mondo. L'autore ci presenta un mondo opacizzato da un segreto che indaga per trovare le tracce di cause, mandanti, ecc. Un detective letterario sempre pronto all'*azione*, secondo termine della coppia proposta. Userò questa parola in un'unica area semantica che abbraccia quelle di realtà ed esperienza. Il riferimento è a uno strumento centrale per questo studio, *La letteratura e il male* di G. Bataille, che presenterò nel terzo capitolo. In breve, posso anticipare che il filosofo guarda alla letteratura come al «sospirato ritorno dell'infanzia» che la lega strettamente al Male. Bataille commenta otto autori costruendo due navate, quella dell'asse Bene-azione-società, e quella del Male-gioco-infanzia: letteratura. Se il Bene si persegue convogliando le forze nel lavoro, per costruire la società, solo l'azione ha dei diritti, non la letteratura, apparentata al gioco dell'infanzia e al suo sperpero di energie in un godimento subitaneo che mette in dubbio l'esistenza di un fine ultimo e che ricorda ad ogni infrazione l'amore e l'importanza della norma. Argomenterò che per Bolaño questo rapporto della letteratura con il Male è problematico, e viene ribaltato a favore dell'alleanza con il Bene. Il ribaltamento avviene dopo lo scontro che la letteratura/Male intraprende con la realtà, nel desiderio di inglobarla, di scavalcare la propria sfera di competenza, ma trovando in quella l'arresto alla sua avanzata, in un fallimento produttivo. Commenterò molti episodi in cui si può vedere lo scontro tra le due fazioni, lo stupore di fronte al primato dell'esperienza e, infine, la presa di consapevolezza decisiva: se la letteratura è gemella del Male è la sola

che può comprenderlo, quindi sconfiggerlo, tenerlo a bada. Quella di Bolaño, orfica, è un'arte che ammansisce le bestie.

#### *0.4. Male + azione = Letteratura*

Riavvolgendo e schematizzando, nel primo capitolo, intitolato *La parte dei critici* – con calco dall'omonima sezione di *2666* – accompagnerò il lettore in una catabasi nel male. Ho l'obiettivo di aiutare il lettore a guardare separatamente i temi che si intrecciano nell'esperienza di lettura.

A un primo livello troveremo la percezione del segreto del male, insondabile, che viene spiegata dai critici con l'amore di Bolaño per la ricerca in sé e con strategie discorsive e freni etici che lo dissuaderebbero dal dire qualcosa di netto sul tema in oggetto. A questo si relaziona, in un secondo livello, la percezione di un mondo dominato dal Caos, che studierò in diverse accezioni e nella sua relazione alle tecniche compositive dell'autore. Mostrerò quindi come la critica si sia misurata con un'idea parziale del Caos in Bolaño e come il male che si compie casualmente trova il suo laboratorio propulsore non in entità astratte ma nell'essere umano. Con questa lettura comincerà a sgretolarsi l'impianto casuale del male e riemergerà il peso della cultura e della Storia, della violenza di Stato, del capitalismo *gore*.

A questo punto avremo qualche elemento in più per immergerci nella scrittura dell'autore senza cadere in confusione, quella riscontrata nel lavoro di Gonzáles e nella sua proposta di una scrittura barbara per Bolaño, legata al piacere dell'infrazione della norma e al godimento del male. Se ne mostreranno ragioni e limiti anche grazie all'apporto di altri studiosi e studiose che si concentrano sull'aspetto etico della scrittura del cileno che procede a riscattare dall'oblio le vite infrante dai femminicidi di Ciudad Juárez. La scelta di confrontarmi con il suo lavoro è stata al contempo casuale e rivendicata. Casuale perché nella raccolta bibliografica ho scoperto che è l'unico lavoro di una certa mole e interamente dedicato al tema in oggetto. Gli esiti del suo lavoro sono risultati problematici, ma restano un termine di confronto imprescindibile considerando che Bolaño stesso ha prestato il fianco alle interpretazioni che troviamo in *Roberto Bolaño. Poéticas del mal*. Questo lavoro, forte di una grande e limpida struttura argomen-

tativa e di una ricchissima bibliografia si è imposto all'attenzione della comunità internazionale. Tuttavia, mi sembra che le sue conclusioni soffrano del condizionamento forte del contesto culturale in cui scrive la studiosa e che Bolaño rappresenta: una letteratura che renda conto delle contraddizioni e del clima culturale di un'epoca rischia di essere letta da studi che nascono da quelle stesse intemperie con un entusiasmo del rispecchiamento che ne limita le capacità di conservare le tensioni del testo. In questo modo si spiega una lettura che ci presenta un autore sostanzialmente ludico e disimpegnato, postmoderno nell'accezione negativa che ne diamo in Italia. Bolaño non era un autore impegnato nel senso di aderente a una precisa corrente politica, ma le sue idee politiche sono note e lampante è un suo particolare e fortissimo impegno alla lettura di qualunque testo, da tutti riconosciuto e studiato.

Tornando a noi, se il Male è conoscibile, se il suo centro è l'uomo e la sua Storia, sarà allora interessante proseguire su un quinto livello, chiederci cioè quali siano gli agenti che nella scrittura dell'autore si interrogano sul concetto in questione e come svolgano le loro indagini. Topica la riflessione del detective Abel Romero, che si chiede se il male sia causale o casuale, per avere speranza di sconfiggerlo, nel primo caso, o alzare le mani in segno di resa, nel secondo. Il detective ha l'esigenza di prevenire il male, non di comprenderlo, esigenza che Andrews estende a tutti i personaggi. Si mostrerà invece come vadano distinti nettamente due tipi di detective: quelli in senso stretto e quelli letterari, i poeti, protagonisti di tanti romanzi costruiti come rimaneggiamenti del poliziesco classico. Vedremo quindi come per i poeti sia importante non prevenire ma conoscere il male, per le ascendenze letterarie romantiche (e non solo) riscontrabili nell'autore. La fine del capitolo sarà corredata da un ultimo paragrafo in cui presenterò esempi di *inabissamento*, e cioè la pratica dell'autore di avvicinarsi al materiale narrativo con il filtro di altri personaggi. Il più importante di questi sarà al centro del capitolo successivo.

Evidenziato come per i personaggi di Bolaño sia importante conoscere il male, inabissarsi nei territori del sogno e del notturno, nell'intercapedine tra immaginario e realtà, ci soffermeremo su questo procedimento alle soglie del romanzo principe sul male. L'obiettivo sarà far vedere perché l'autore abbia indicato in Arturo Belano *Il narratore di 2666*, titolo del secondo capitolo; spiegare l'inabissamento di questo detective poeta e quello dell'autore nel romanzo per suo tramite. Dopo aver presentato la questione del



narratore commenterò due episodi molto importanti, uno tratto da *2666* e l'altro da *Los detectives salvajes*. Il primo episodio commentato è la genealogia di Lalo Cura, un poliziotto buono del romanzo che ripercorre la sua storia familiare attraverso le voci delle donne della sua famiglia. Mostrerò come nel romanzo ci sia una tensione importante riguardo al male, e cioè quella tra la percezione della sua ineluttabilità e il tentativo di riscatto. Il secondo episodio sarà la *despedida* di Arturo dal romanzo, che ci darà modo di osservare il percorso di formazione e gli esiti estetici ed etici cui arriva il poeta. Avremo quindi modo di vedere quali siano le caratteristiche peculiari di Belano che ne fanno il narratore perfetto per *2666*. In entrambi gli episodi si commenteranno delle immagini mettendole a confronto con immagini analoghe a livello macrotestuale per valutarne la portata semantica.

A questo punto potrò affrontare il nodo centrale della tesi nel terzo capitolo, che si intitola *La parte dei duelli*. Qui illustrerò l'idea di letteratura come *bushido* e le idee presenti in *La letteratura e il male* di Bataille, e così armato procederò al commento di cinque episodi tratti da diversi romanzi e accumulati dal problema del rapporto tra letteratura e male e il loro scontro con la realtà. Sistemerò gli episodi in una virtuale e progressiva presa di consapevolezza della prerogativa della letteratura di vivere *in limine* tra la finzione e la realtà, tra il Male e il Bene, sino alla soluzione finale.

I primi due episodi sono tratti da *La literatura nazi en América*. Nel primo il personaggio di Edelmira Mendiluce ricostruisce nella propria casa una stanza descritta in un racconto di Edgar Allan Poe, modello plastico dello scavalcamiento della letteratura oltre la propria sfera di competenza. Con il secondo ci troviamo alla fine della parabola del libro, alla sezione *Ramírez Hoffman l'infame* e al suo unico racconto che sarà confrontato col romanzo cui darà vita, *Estrella distante*. Si vedrà in questo modo il rapporto problematico tra il narratore poeta Bolaño/Arturo B., che è anche un personaggio in entrambi i testi, e il poeta criminale Carlos Ramírez Hoffman/Wieder; e tra il primo e Abel Romero, il più grande poliziotto dell'epoca di Allende. Lascieremo Arturo B irrisolto tra le due figure: ammira la padronanza di sé del poeta criminale e ammira anche quella del detective Abel Romero, la sua consapevolezza della necessità di prevenire un male con cui non intrattiene un rapporto problematico, e dunque la sua capacità di tradurre questa necessità in un'azione senza indugi. Un personaggio costretto tra la com-

preensione profonda del Male e l'incapacità di tradurla in azione fino in fondo, al servizio del Bene.

Se questo personaggio resta in *limine* tra i due fuochi e in disparte nel momento decisivo dello scontro tra i due personaggi, diversamente partecipe e irrisolta è la figura di Udo Berger, protagonista de *El Terzer Reich*. Si analizzerà il frammento dello scontro finale tra Udo e il Bruciato, suo contendente in una partita di un *wargame* omonimo al libro. Tramite il confronto con episodi tratti da *2666* e *Los detectives salvajes*, la poesia *Versos de Juan Ramón*, e un'intervista all'autore, si vedrà come al centro del romanzo in esame si trovi il rapporto tra letteratura e azione. Argomenterò come i personaggi incarnino due idee di letteratura. Il *wargame* cui Udo dedica tutto se stesso sarà paragonato al gioco inteso come esercizio della letteratura minore, contrapposto a quello del Bruciato, personaggio che evoca la figura di un autore maggiore perché a contatto con un'esperienza da rielaborare, quella della violenza subita dalla Storia. A corredo si pone la simbologia dell'ambiente in cui si muovono i personaggi e che rimanda alle due idee di letteratura rappresentate dai protagonisti.

La violenza minacciata e simulata in questo scontro diventa reale nel successivo, unico duello in senso stretto. Terrorizzato dal ricevere una cattiva recensione, l'Arturo Belano de *Los detectives salvajes* sfida a duello il critico letterario Iñaki Echavarne, e la violenza della *querelle* diventa reale. L'episodio costituisce dunque un altro esempio di sconfinamento della letteratura e, come ne *El terzer Reich*, di impatto con un'esperienza che farà apprendere ai personaggi la vanità della loro condotta. Il duello conserva al contempo una valenza positiva nel desiderio che lo ha mosso. Raccontato da tre personaggi diversi con il filo conduttore della meccanica del movimento umano, l'episodio esprime la necessità di continuare a muoversi *per* qualcosa, come se lo scontro possa essere decisivo, e così smuovendo le sabbie della letteratura e dell'insensatezza. Entrambi gli elementi, e cioè la vacuità della lotta e l'importanza del movimento, risolvono il rapporto tra Arturo Belano e il Male, sottolineando come l'impatto tra letteratura ed esperienza abbia l'effetto di far maturare la scrittura.

Nell'ultimo episodio commentato saremo ne *La parte de Arcimboldi*, l'ultimo libro di *2666*. Proporrò un'interpretazione allegorica dell'omicidio del burocrate nazista Leo Sammer ad opera del soldato Hans Reiter, il futuro Arcimboldi, che andrà a completare le proposte di C. Andrews. Si vedrà come l'autore costruisca la figura di Hans Reiter coi

tratti che per Bolaño incarnano l'idea di letteratura maggiore. Infine proporrò una soluzione al problema del rapporto tra letteratura e Male in Bolaño utilizzando Bataille, e in particolare la distinzione tra letteratura e azione.

I due tedeschi sono chiusi in un campo di prigionia dove gli americani sono in cerca di criminali di guerra tra i quali però non riusciranno a individuare Sammer. Solo Reiter, figura in *limine* tra Bene e Male, può ucciderlo, perché solo la letteratura può entrare intimamente in contatto con il Male. In questo modo si ribalta il rapporto di alleanza tra la letteratura e il Male in favore del Bene. Se l'Arturo di *Estrella distante* tendeva a un'alleanza sofferta con Romero per il suo rapporto irrisolto con il Male, qui i giochi sono ormai fatti: la letteratura è l'unica che può sconfiggere il Male, ossia tenerlo a bada, e così supportare l'azione nelle sue prerogative di costruzione di civiltà, permettendole cioè di non collassare al riconoscimento della sua parzialità, delle sue aspirazioni illusorie di pienezza. La letteratura può supportare le inefficienze dell'azione con i suoi mezzi. Dal racconto *Otro cuento ruso* si può ricavare un'immagine precisa di questa soluzione. Se «la palabra arte» è «lo que amansa a las fieras», Arcimboldi, lo scrittore più importante di Bolaño, è un guardiano silenzioso del Bene, e con lui la scrittura dell'autore.

A corredo della tesi inserisco una vita dell'autore. Trattandosi di un'appendice, mi sono permesso di scriverla come un *pastiche* da *La literatura nazi en América*. Chiudo quest'introduzione riportando l'entusiasmo per un'informazione a margine. Ricordo quando sentii per la prima volta il nome di Bolaño. Un giorno, un professore dell'Università degli Studi di Siena, dove ho svolto gli studi triennali, ci parlò dello stupore con cui aveva letto per la prima volta un certo cileno, stressato da un suo tesista, e di come gli sembrò che fosse riuscito a rappresentare il buon vecchio Spirito del Tempo. Ebbene, pochi mesi fa, la Rai ha offerto al grande pubblico un audiolibro di *Amuleto*. Questa notizia, e il momento in cui una compagna corse in libreria a comprare *Putas asesinas* dopo una serata passata insieme a pane e Bolaño, o casi analoghi e sempre più frequenti, sono in assoluto le gioie più grandi che ho provato durante la stesura di questo lavoro e che avevo piacere di condividere.



## 1. LA PARTE DEI CRITICI

### 1.1. *Il segreto del male è un segreto*

L'indagine sul male è centrale in Bolaño ed è uno dei filoni che innervano e strutturano il genere da lui praticato, un rimaneggiamento del poliziesco classico. Alla sporadica comparsa di poliziotti che cercano di rintracciare criminali e di arginarne l'azione distruttiva, si alternano e si fanno centrali detective squisitamente letterari, poeti a caccia di altri poeti, che hanno metodi di indagine molto differenti dai primi. Questo filone muove domande importanti. Topica, ne *Los detectives salvajes*, la riflessione che il detective Abel Romero condivide con il poeta Belano, dichiarando che il punto della questione è capire se il male è causale o casuale, per provare a sconfiggerlo, nel primo caso, o alzare le mani in segno di sconfitta nel secondo. Tuttavia, l'indagine sul tema sembra girare a vuoto attorno a un nucleo segreto, insondabile dell'esistenza, ma che muove la ricerca, infinitamente. Per J. Promis si tratta di una tensione poetica e narrativa sempre alla ricerca di un'ulteriore e mai definitiva chiave di lettura, in un'ansia di comprendere o quantomeno di scivolare su questa complessità che accavalla gli ordini del discorso e le storie. Per il critico questo movimento continuo «puede adquirir un sentido confuso, sin metas, que tiende a agotarse en sí mismo. Todo esto produce una visión desesperanzada de la realidad circundante que encuentra en los motivos del amor y del crimen sus mejores caminos de expresión»<sup>1</sup>.

Un crimine dettato da un movimento continuo e senza meta in cui sono ingabbiati i personaggi. Giustificarne lo studio non è semplice se seguiamo il parere di un altro critico, Felipe A. Ríos Baeza<sup>2</sup>, che sottolinea come questi motivi siano solo strumenti per rappresentare qualcosa che conta di più, e cioè la stessa tensione che muove la ricerca. Lo studioso scrive in polemica con gli studi fatti sul poliziesco, si interroga e interroga la letteratura critica sulle ragioni della predilezione di Bolaño per il poliziesco, sul ruolo del lettore e sul valore della ricerca. Per lui i testi del cileno vengono letti da una critica

---

<sup>1</sup> J. Promis, "Poética de Roberto Bolaño", in AA. VV. *Territorios en fuga*, a cura di P.H. Espinosa, Santiago, Frasis, 2003, p. 53.

<sup>2</sup> Felipe A. Ríos Baeza, Roberto Bolaño. *Una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*, Valencia, Editorial Tirant Humanidades, 2013.

condizionata dalle dichiarazioni dell'autore, che riscontra nella costruzione del personaggio uno slittamento dalla figura del detective a quella del poeta, e che cerca di studiare la struttura del modello neopoliziesco che ne è alla base. Queste linee d'indagine si concentrano sulla capacità del lettore di poter riordinare i fatti e interpretare la struttura soggiacente al disordine, ma in questo modo mantengono un centro di lettura forte e monointerpretativo, a fronte di un autore che si limiterebbe a lasciare dei casi irrisolti o risolti da figure inconsuete. Questo, per Baeza, distoglierebbe dalla reale innovazione dell'autore, che passa per due strumenti: il primo sta nel non considerare «al lector como un destino, sino como un cruce textual orientado únicamente a producir más textualidad»<sup>3</sup>, smontando la sua identità univoca, mutandolo da destinatario a strumento. Il secondo, nel disseminare e frammentare il messaggio con l'accumulo di parentetiche, moltiplicandolo, e incorporando nel testo un altro lettore che svii quello principale nel lavoro interpretativo: «a partir de la *búsqueda* (es decir, a partir de la *lectura*), lo que Bolaño sugiere para diseminar las fronteras canónicas es la incorporación de un *mise-en-abîme* donde todo principio, todo medio y todo final (el *mythos* aristotélico, en suma) pierdan nitidez.»<sup>4</sup>. È smontato il messaggio, il destinatario, ma anche il percorso, essendo le interpretazioni molte e frammentate, cavalcando avanti e senza meta, ma anche di lato, perché l'ansia di narrare apre parentetiche e fa proseguire la storia per altre vie, spostando gli indizi in avanti, disseminandoli in altri luoghi testuali dello stesso o forse di altri romanzi. Così la circolarità dello schema classico scrittore-romanzo-lettore perde senso. Non bisogna tornare sul luogo del crimine, come suggerisce un'anziana signora ad Arcimboldi. La citazione è riportata dal critico per intero:

-Te recomiendo que te cambies de nombre -dijo la vieja-. Hazme caso. Yo fui la adivina de muchos jefazos de las SS y sé lo que digo. No cometas la estupidez típica de las novelas policiacas inglesas.

-¿A qué te refieres? -le dije.

-A las novelas policiacas inglesas -dijo la vieja-, al imán de las novelas policiacas inglesas que primero infectó a las novelas policiacas norteamericanas y luego a las novelas policiacas francesas y alemanas y suizas.

-¿Y cuál es esa estupidez? -le pregunté.

-Un dogma -dijo la vieja-, un dogma que se puede resumir con estas palabras: el asesino siempre vuelve al lugar del crimen. Me reí.

-No te rías -dijo la vieja-, hazme caso a mí, que soy de las pocas personas de Colonia que verdaderamente te aprecian (Bolaño, 2004b: 972-973).<sup>5</sup>

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 174-175.

Come dire che non c'è messaggio, né destinatario. «El mensaje ofrecido a un supuesto lector se *debilita* en su trayecto, no *desea* alcanzar un destinatario. [...] La significación es resistente a cerrarse en algún punto, traspasando la intencionalidad y la importancia de así desee hacerlo»<sup>6</sup>. L'obiettivo di questa distruzione è far intendere che ciò che conta della ricerca non è il percorso né il fine, ma ciò che la muove, e cioè la percezione di un segreto. Questa percezione dà il suo colore al dettato in tutto il processo compositivo:

Lo que moviliza a las narraciones pretendidamente policiales de Bolaño no es la «pista», ni la «búsqueda», ni la «clave». Menos aún las referencias miméticas (fachadas que acaban por derruirse), sino el valor *secretal* de la misma investigación. Ese secreto (de la vida, del mal, del mundo) es la capacidad peligrosa de un lector que disemina las significaciones, que esconde la información relevante y que dispara en direcciones diversas la trama detectivesca.<sup>7</sup>

Bolaño smonta messaggio percorso e destinatario al fine di far percepire che il nocciolo dell'esistenza è segreto e che in quanto tale muove la ricerca. Per dirlo con le parole dello scrittore, l'obiettivo è far percepire l'ignoto, ciò che avvia la ricerca e nel cui abisso si può trovare il nuovo, «la pobre bandera del arte que se opone al horror»<sup>8</sup>, di cui, invece, questa lettura non ci dice nulla. Baeza ha illustrato bene la struttura ultima che lascia senza risposta la domanda posta da Abel Romero. Da qui ci aiuta a proseguire Chris Andrews, che prova a risalire alle cause del male. In *Roberto Bolaño's fiction: An expanding universe*<sup>9</sup> dedica un capitolo al tema del male, "Evil Agencies". Qui mostra l'interesse per l'autore a capirne le ragioni, e innanzitutto classifica quattro tipologie di personaggi malvagi in Bolaño, che sono: il complice, il dittatore, il sociopatico, l'amministratore. Esempi ne sono rispettivamente: Urrutia e Maria Canales in *Nocturno de Chile*, Pinochet dallo stesso libro, Wieder di *Estrella distante*; Summer, da *2666*. Andrews dice che Bolaño è interessato a farci vedere come questi quattro tipi entrano in relazioni simbiotiche. Ad esempio, in *Nocturno de Chile* il dittatore e la sua giunta si affidano sia alla brutalità volontaria di uomini come Jimmy Thompson sia alla complicità di Urrutia e dei suoi simili. In questo modo, mostrando come i normali desideri e paure

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>8</sup> Cfr. Bolaño, *Cuentos. Llamadas telefónicas, Putas asesinas, El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 324.

<sup>9</sup> C. Andrews, *Roberto Bolaño's fiction: An expanding universe*, New York, Columbia University Press, 2014.

umane possono portare le persone a partecipare alle atrocità, questa narrativa anatomizza il male e avanza verso una comprensione post-teleologica delle sue cause. Questo movimento di scandaglio sarebbe però limitato da due fattori, uno diegetico e l'altro discorsivo, che portano Andrews alle stesse conclusioni di Baeza. Quello diegetico consiste nel fatto che in un mondo narrativo dove il male si presenta come continuo e incomprensibile, per i personaggi diventa più urgente prevenire il male più che spiegarlo:

. As Romero says to the narrator in *Distant Star* before going to confront Wieder: “as to whether he’ll do any more harm, all I can say is: we don’t know; we can’t know; you’re not God and nor am I; we’re only doing what we can, that’s all”. It is not a priority for Romero to discover whether the “absolute evil” that Wieder embodies is natural or supernatural, random or purposeful. He has a task to complete, for which he has been handsomely paid. Fulfilling his contact ensures that Wieder will do no more harm, but also that his motivations will remain mysterious.<sup>10</sup>

Al detective Romero non interessa sapere di che natura è il male di Weider, ma fermarlo.

The second factor that limits the understanding of evil is discursive: getting to the bottom of it would diminish the unresolved suspense that is a hallmark of Bolaño’s storytelling and would work against his method of using gaps in earlier texts to stimulate ongoing invention.<sup>11</sup>

Il secondo fattore che blocca la conoscenza del male sarebbe discorsivo: arrivare al termine di questa ricerca significherebbe diminuire la suspense irrisolta, che è un marchio della narrativa di Bolaño, e andrebbe contro il suo metodo di creare vuoti in testi precedenti per stimolare l'invenzione di altre storie. Andrews ricorda come ne *La parte de los crímenes* l'autore non rappresenti i serial killer e gli omicidi stessi, né il momento in cui vengono commessi. Una ragione, dice lo statunitense, può essere quella del realismo: molti delitti anche nella realtà sono rimasti irrisolti, ma per altri aspetti Bolaño immagina la vita delle vittime e dei poliziotti. Avrebbe potuto immaginare anche quella degli assassini ma non lo fa, e la ragione sarebbe di tipo etico: esistono isole di orrore in cui la narrazione non può andare. Ciononostante, il tasso di orrore è alto nel descrivere gli effetti degli omicidi. Secondo lo studioso non è così chiaro quali siano i limiti che la rappresentazione del male incontra nelle ragioni etiche, ma insiste sulla ragione formale: ci sono dei vuoti che devono restare aperti. Anche in quel centro occulto che è Santa Teresa, (dove per un personaggio di nome Haas gli omicidi nascondono il segreto del

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 167.



mondo), cercare di interpretare le parole del presunto serial killer è inutile: rispondere a queste domande significherebbe spiegare una fonte del motore narrativo e così seccare una fonte di curiosità al lettore. La conclusione di Andrews è che fino a un certo punto la narrativa di Bolaño partecipa al desiderio di comprendere e capire il male: lo anatomizza, distingue i suoi agenti, mostra come interagiscono, però c'è un vuoto, una mancanza centrale rappresentata da Santa Teresa, e quindi il segreto del male resta irrisolto per ragioni etiche oppure metafisiche: va al di là delle possibilità di comprensione umana oppure ci sono ragioni metaletterarie. Il sistema di costruzione finzionale di Bolaño funziona su questi vuoti, e a questo conseguirebbe un'inconoscibilità di fondo del male, incolmabile. Nella sua ricognizione Andrews ha polarizzato il Bene e il Male nelle sue forme più lampanti, (degli eroi si occupa altrove), e in questo capitolo si è occupato dei personaggi responsabili in diverso grado della morte di molte persone, palesemente malvagi. Il risultato è semplice ed efficace, e traccia i confini di un continuum al centro del quale si situa però il resto della casistica coperta dall'autore, e su cui le quattro tipologie di Andrews non sono prensili. Questo vale per gli assassini de *La parte de los crímenes*. Inoltre, se è vero che non vengono rappresentati i caratteri degli assassini di Santa Teresa, il narratore si concentra in alcuni e interessanti casi sulle emozioni che provano – come si vedrà più avanti – congetturando sul momento dell'omicidio (nel ricordo o nell'immaginazione di un poliziotto), e questo è molto utile per dire qualcosa sul male. Ad ogni modo, per Chris Andrews il segreto del male resta un segreto. La sua nota più rilevante per questo studio resta «how normal human desires and fears can lead people to participate in atrocities, Bolaño's fiction anatomizes evil and advances toward a post-theological understanding of its causes»<sup>12</sup>.

### 1.2. *Un caso da risolvere*

Alla percezione di un segreto irrisolvibile si lega strettamente quella di un mondo dominato dal Caos. Secondo Teresa Basile nei racconti dell'autore spesso si sviluppa il ruolo dell'agente principe del male, come dichiarato in *Putas asesinas*, e cioè il caso: «el azar [...] es el mayor criminal que jamás pisó la Tierra». Non c'è infatti bisogno di

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 166.

rintracciare una serie di motivi puntuali perché il male si scateni da qualcuno o ricada su qualcuno di specifico. Così Basile sul racconto "William Burns":

Es, entonces, un acto de furia y violencia que acontece sin ninguna necesidad que termine por justificarlo; por el contrario, se trata de la infeliz suma del azar, el absurdo y lo fortuito [...] El texto no enfoca en una causa determinada, como si se tratara de exhibir cierta «banalidad» (recuperando en alguna medida el término de Hannah Arendt) de la violencia, es decir, la posibilidad de que una sumatoria de motivos y actos más o menos intrascendentes desaten la ira en el más tranquilo de los seres en un momento inesperado: nadie parece estar a salvo de la violencia. En "Putas asesinas" el *azar* juega un papel *decisivo* en el ejercicio de la violencia por parte de una mujer despechada, quien elige de un modo fortuito a la víctima masculina a quien secuestra, tortura y finalmente asesina. Se trata de un acto de venganza que recae en una víctima completamente ajena a su vida, dejando en claro que «el azar [...] es el mayor criminal que jamás pisó la Tierra».<sup>13</sup>

Il male è pervasivo e può scatenarsi senza ragione e verso chiunque, casualmente. La studiosa sembrerebbe rispondere ipoteticamente a Romero che il male è casuale, e sembra concordare pienamente M. Sepúlveda, che ha studiato il rimaneggiamento del poliziesco bolaniano in

*Monsieur Pain*, donde el delito no es un *factum* producido por la voluntad humana. En esta novela, los hechos parecen no producirse por la intencionalidad de los personajes, sino más bien, los personajes son llevados por ímpetus superiores que desconocen, no teniendo ellos la fuerza para modificar el acontecer. Por ello, la visión del crimen cambia, modificándose aquella concepción que lo veía como un suceso producido por ciertos motivos específicos del delincuente. Ahora se liga azar y crimen: "Era sobre el azar criminal, el azar como el último homicida" (33). Al ser el azar el criminal, la búsqueda realizada por el detective pierde sentido.<sup>14</sup>

I personaggi sono mossi da impeti a loro superiori, non sanno per qualche motivo fanno ciò che fanno e dunque, se il criminale principale è il caso, la ricerca perde senso. Questa è l'impressione di Pain consegnata al lettore, ma accettare questa lettura come estendibile al macrotesto di Bolaño renderebbe il male inconoscibile e ci darebbe problemi nel seguire la ricerca degli agenti principe della sua indagine, e cioè i detective poeta. Partiamo dunque con l'approfondire la relazione che intercorre tra il male e il caso, per poi tentare una lettura del ruolo del caso nell'autore.

---

<sup>13</sup> T. Basile, "La 'ficción traumática' en los cuentos de Roberto Bolaño: el secreto y la violencia, in *Bolaño en sus cuentos*, a cura di P. Aguilar, T. Basile, London, Almenara, 2015, p.81.

<sup>14</sup> M. Sepúlveda, "La narrativa policial como un género de la modernidad: La pista de Bolaño", in *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, a cura di P. E. Hernández, Santiago, Frasis, 2003, p. 106.

Partiamo dal primo polo della relazione, il male. Secondo Montes<sup>15</sup>, che analizza *Estrella distante*, Bolaño non offre mai una definizione esaustiva del male, pensandolo assieme al bene come entità non assolute; e tuttavia Wieder viene rappresentato con una statura morale differente da chi ha lottato «por transformar el mundo». In questo romanzo la letteratura si offre come spazio per conoscere ed esorcizzare il male esercitando la memoria degli orrori della dittatura. In questo come in altri testi dell'autore, il male scaturisce principalmente da un desiderio di purezza dei personaggi, che li porta a negare l'umanità dell'altro. Infine, nell'agire il male scoprono il piacere sadico<sup>16</sup>.

Secondo lo studioso, nonostante l'assenza di definizioni esaustive, la conoscenza del male è tuttavia permessa perché non afferisce a un'entità sovranaturale e divina, ma all'essere umano. Infatti, dice, gli strumenti filosofici più adeguati a leggere Bolaño sono quelli che individuano il centro vitale del male nelle persone e non in forze esterne. Il male può incorrere ovunque vi sia una persona. Riconoscerlo e conoscerne le metodologie non equivarrebbe ad annullare la possibilità di risposta del soggetto, ma anzi risulta fondamentale per rifiutarlo. Se il male è costitutivo dell'essere umano, continua, non per forza deve essere premeditato, ma può succedere «que el mal puede, en determinados contextos especiales, aflorar de manera descontrolada y bajo la forma de una violencia extrema». Casualmente insomma, come notavano Basile e Sepúlveda.

Montes prosegue però con un'annotazione per noi molto utile: cercare di comprendere le fonti del male

adjudicándose a determinadas influencias exteriores de naturaleza sobrehumana, como es el caso de los dioses o a la presencia de entidades inhumanas o diabólicas que supuestamente se apoderan del ser humano (como ocurre a veces al referirse a personajes como Hitler, Stalin, etc.), entorpece la posibilidad de realizar un análisis más acabado sobre el mal latente en la naturaleza humana y en la constitución misma del mundo (Argullol, 2008: 85---86).<sup>17</sup>

Rintracciare le fonti del male in entità esterne al soggetto svia l'attenzione dalla natura umana e dalla costituzione del mondo. Mi sembrano considerazioni molto importanti per fare chiarezza sul concetto di caso utile per questo studio e quindi restringere il

---

<sup>15</sup> C. Montes, *La seducción del mal en Estrella distante de Roberto Bolaño*, in «Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica, y estudios literarios latinoamericanos» (7), 2013. pp. 85-89 Web, 28 gennaio 2020: <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v7-montes>.

<sup>16</sup> Nel parlarne cita uno studio di Bataille, *La letteratura e il male*, di cui adesso faremo ampio uso.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 87-88.

campo di analisi. Prima di metterle a frutto, introduciamo il secondo polo della relazione in esame.

Adesso soffermiamoci quindi sul caso, una questione complessa nella scrittura di Bolaño che meriterebbe uno studio a sé; ma che per le implicazioni sul male che stiamo osservando bisogna attraversare, poiché permette di dotarci di minimi strumenti di supporto preliminari. Leggiamo per esempio su un dizionario filosofico che, la nozione di caso,

è stata oggetto di definizioni diverse, ma riconducibili a due fondamentali: quella di caso come evento che non ha nessuna causa oggettiva e pertanto contraddice ogni concezione rigorosamente deterministica della realtà (o determinismo); e quella di caso come evento di cui non si conoscono le cause.<sup>18</sup>

La nozione intesa nel primo senso fu elaborata per la prima volta da Epicuro, mentre la propensione a intendere il caso nel secondo senso trovò ampia condivisione nelle principali correnti del mondo antico così come nel Medioevo e nella modernità, che optarono per la «negazione della sua realtà oggettiva e la sua riduzione a una lacuna della conoscenza umana»<sup>19</sup>. Di particolare interesse per noi l'approfondimento del dibattito dalla modernità in poi:

Per Hume infine, essendo la relazione di causa ed effetto nient'altro che un'abitudine prodotta dalla ripetuta osservazione di determinate successioni tra i fenomeni, quando le esperienze positive di tale successione sono in numero eguale o inferiore a quello delle esperienze negative si ha il caso.

Un tentativo di spiegare il caso in termini di causalità venne fatto nel secolo scorso da A.-A. Cournot, che nel *Saggio sui fondamenti della conoscenza* (1851) definì un evento casuale come la coincidenza di due o più catene causali indipendenti: il carattere fortuito di certi eventi deriva dal fatto che le loro cause antecedenti sono indipendenti, mentre i loro effetti vengono bruscamente e inaspettatamente a mescolarsi. Nel saggio del 1878 *L'ordine della natura*, Ch.S. Peirce affrontò a sua volta la nozione di caso, in connessione con quella di necessità. Con un procedimento rigorosamente logico egli dimostrò che i concetti di necessità e di caso sono, presi in sé, privi di senso e intercambiabili: un mondo i cui caratteri si suppone che si combinino del tutto a caso rivelerebbe infatti e alla lunga un ordine ferreo, assai superiore a quello che caratterizza il mondo nel quale viviamo. Il fatto è che il caso e la necessità vanno sempre riferiti agli interessi percettivi e vitali degli esseri organici per poter acquistare un senso. La polemica di Peirce si inseriva nelle discussioni relative all'evoluzionismo darwiniano che in quegli anni sosteneva il carattere puramente casuale o fortuito delle variazioni morfologiche delle specie viventi. [...] Una versione moderna di tale discussione può vedersi nel libro di J. Monod *Il caso e la necessità* (1971). Secondo Monod la «mutazione» iniziale che dà luogo all'evoluzione degli esseri viventi è un puro at-

---

<sup>18</sup> AA. VV. *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Milano, Garzanti, 2005, p. 156.

<sup>19</sup> *Ibidem*

to fortuito; ma poiché gli esseri viventi, a differenza di ogni altro essere dell'universo, sono dotati di «invarianza» e di «teleonomia» (cioè della capacità di trasmettere la loro legge strutturale e di modificare le proprie prestazioni in ragione dell'ambiente), la mutazione, una volta inscritta nel codice genetico, viene riprodotta in miliardi di copie ed entra nel campo della selezione, ovvero la necessità.<sup>20</sup>

Il problema di un mondo governato dal caso o dalla necessità dipende dalla sfera percettiva del soggetto, o è del tutto irrilevante, essendo le nozioni intercambiabili: un mondo dominato dal caso costituirebbe un ordine superiore rispetto a quello in cui viviamo. La stessa mutazione genetica, del tutto fortuita in partenza, viene trasmessa dagli esseri viventi alla progenie, e quindi si reinscrive nel campo della necessità. Riprendiamo quanto detto da Cournot, che «definì un evento casuale come la coincidenza di due o più catene causali indipendenti: il carattere fortuito di certi eventi deriva dal fatto che le loro cause antecedenti sono indipendenti, mentre i loro effetti vengono bruscamente e inaspettatamente a mescolarsi». Possiamo accostargli un altro studioso, che svolge considerazioni molto utili al problema in esame riflettendo sul rapporto tra caso e memoria/Storia, per poi spostarci sulla scrittura di Bolaño. Si tratta di Jurij Lotman, fondatore della semiotica della cultura. Leggiamo da *La morte come problema dell'intreccio*:

nella vita reale il futuro predeterminato al momento dello sparo non esiste, esiste un fascio di «futuri possibili» attuabili in egual misura. Quale si realizzi – per noi è affidato al caso. Il caso è l'ingerenza di un fatto proveniente da un qualche altro sistema. [...] il momento di esplosione dell'imprevedibilità [...] prospetta un insieme di possibilità ugualmente attuabili, delle quali se ne realizza solamente una. In seguito si verifica un processo molto curioso: il fatto compiutosi getta un'ombra retrospettiva: il carattere di ciò che è avvenuto si trasforma radicalmente. Bisogna sottolineare che lo sguardo dal passato al futuro, da un lato, e dal futuro al passato, dall'altro, modificano decisamente l'oggetto osservato. Guardando dal passato al futuro vediamo il presente come un insieme di tutta una serie di possibilità ugualmente attuabili. Guardando al passato già vediamo due tipi di possibilità: reali e possibili. Il reale per noi acquista lo status di fatto e noi siamo inclini a vedere in esso qualcosa di unicamente possibile. Le possibilità irrealizzate si trasformano per noi in quelle che fatalmente non potevano realizzarsi. Esse diventano effimere. [...] Lo sguardo retrospettivo permette allo storico di osservare il passato come da due punti di vista: trovandosi nel futuro rispetto all'avvenimento descritto, si ha davanti a sé l'intera catena di azioni realmente effettuate; trasferendosi con lo sguardo dell'intelletto nel passato e guardando al futuro, conosce già i risultati del processo. Ma questi risultati è come se non fossero ancora stati raggiunti e vengono offerti al lettore come predizioni. Nel corso di questo processo il caso scompare completamente dalla storia. La posizione dello storico si può paragonare a quella di uno spettatore teatrale che guarda una *pièce* per la seconda volta: da un lato sa già come va a finire, e nell'intreccio per lui non c'è nulla di imprevedibile. [...] In questo modo, il fatto accaduto si presenta sotto una luce sfaccettata: da un lato si

---

<sup>20</sup> *Ibidem.*

ha la memoria dell'«esplosione» appena vissuta, dall'altro il fatto acquista i tratti di una inevitabile predestinazione. A quest'ultima è psicologicamente legato il desiderio di ritornare ancora una volta all'accaduto e di sottoporlo, nella propria memoria o raccontandone, ad «aggiustamenti». In questo senso vale la pensa di soffermarsi sul fondamento psicologico della scrittura di memorie, e, più ampiamente, sulla giustificazione psicologica dei testi storici [...]. Si tratta dell'esigenza psicologica di rielaborare il passato, di introdurre aggiustamenti e nel contempo di vivere questo processo rettificato come realtà autentica. Si tratta, quindi, della trasformazione della memoria.<sup>21</sup>

Il caso si dà nell'imprevedibilità di reazione di due sistemi che si incontrano, non è prevedibile e dunque non è riordinabile secondo *aggiustamenti* che diano senso a quanto sta avvenendo. Quest'ultimo è un lavoro retrospettivo della memoria e della storia, che ordinano i fatti secondo una logica di predizione e ineluttabilità, rendendoli intelligibili al presente, e così eliminano il ruolo che ha avuto il caso nella selezione dal fascio di futuri possibili quello che è andato poi a verificarsi. Scrive G. Mazzoni che il modello usato da Bolaño per la sua scrittura è il rizoma:

Se il rizoma è il modello di rapporto fra il tutto e le parti egemone nel nostro tempo, nessuno scrittore contemporaneo ha saputo introiettare questa forma nelle proprie opere meglio di Bolaño. Nei suoi libri l'esigenza di condurre la pagina da qualche parte confligge di continuo con movimenti dispersivi; i narratori e i punti di vista si moltiplicano; il «filo della storia» [...] viene allargato e disturbato dai dettagli, dalle digressioni, dagli incontri senza seguito, dagli eventi secondari. Benché ogni pagina sia interessante e muova il racconto, il flusso è imprevedibile, gli episodi si sciolgono all'improvviso, le chiuse sono rapide, inattese o tirate via [...].<sup>22</sup>

Ebbene, accostando queste osservazioni a quelle del semiologo si potrebbe dire che questi movimenti dispersivi della storia (nell'accavallamento di frammenti nel montaggio che intersecano storie, come nell'accumulo di digressioni ecc.) posizionino la scrittura di Bolaño nel momento presente dell'*esplosione* di cui parla Lotman, il momento in cui il caso fa incontrare gli elementi di sistemi differenti, prima che la selezione di uno di questi diventi determinante per il proseguo della storia, perché seguiranno una e un'altra digressione. Ciò comporta che quando verrà ripreso il filo sarà intercorsa troppa narrazione per permettere che il ricordo di quell'elemento selezionato venga retrospettivamente valutato come decisivo per il flusso narrativo successivo, per ricordarlo, cioè, permettendo quell'operazione di *aggiustamento* di cui ha parlato il semiologo. Al lettore

---

<sup>21</sup> J. Lotman, "Smert" kak problema sjužeta", trad. it. di S. Burini, "La morte come problema dell'intreccio", in «Autografo» (37), 1998, pp. 95-109.

<sup>22</sup> G. Mazzoni, *Totalità e frammenti. 2666 e la narrativa di Bolaño*, in «Allegoria» (71-72), 2015, p. 232, Web, 15 gennaio 2020, [www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n-71-72/121-canone-contemporaneo/71/862-roberto-bolano-2666-totalita-e-frammenti-2666-e-la-narrativa-di-bolano](http://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n-71-72/121-canone-contemporaneo/71/862-roberto-bolano-2666-totalita-e-frammenti-2666-e-la-narrativa-di-bolano).

è dunque impedito quel lavoro contiguo tra la selezione che la scrittura fa di un futuro possibile e il suo metabolizzarlo come *l'unico* possibile. Da questa impossibilità andrebbe a strutturarsi il mondo in cui si muovono i personaggi e – su questo piano formale – il loro senso di sconforto per il fatto di vivere in un mondo governato dal Caos. Direi che questo contribuisce al «senso di ineluttabilità che la violenza porta con sé, come se fosse un a priori ontologico, una forza cosmica, un destino inscritto nel fondo insanguinato della condizione umana»<sup>23</sup>, che è poi la dominante della visione del mondo consegnata al lettore. Impenetrabile, governatore del Cielo e della Terra è dunque

il Caso, che, come Edwin Johns dice a Morini in uno dei dialoghi più importanti del libro, «è l'altra faccia del destino e anche qualcos'altro», ovvero ciò che si apre dopo che si è smesso di credere a una forma di ordine, l'ordine della pittura per esempio (Johns è un artista), l'ordine delle parole o l'ordine implicito nell'idea di redenzione o di progresso: «il caso è la libertà totale cui ci avvia la nostra stessa natura», «non obbedisce a leggi e se anche obbedisse noi non le conosciamo»: è una divinità terrena, «un Dio che si manifesta ogni secondo sul nostro pianeta. Un Dio incomprensibile con gesti incomprensibili rivolti alle sue creature incomprensibili».<sup>24</sup>

Tuttavia, questo senso del Caos come forza trascendentale, e riconducibile alla prima delle due nozioni di caso che si sono visionate, sembra essere stato esteso dalla letteratura critica al mondo boloniano senza prendere in esame due punti importanti. In primo luogo, se si accetta per buona l'argomentazione svolta finora, non viene considerato che la scrittura dell'autore, nelle sue continue digressioni, privilegia un momento preciso della narrazione e lo mette in primo piano, quello dell'*esplosione* di un filo narrativo che, però, non viene perso, e pertanto la storia riprenderà il suo corso. Non solo l'imprevedibilità delle interazioni ma la storia stessa ha, ovviamente, un suo peso nelle vicende dei personaggi. Altrettanto determinante è per i loro percorsi anche la Storia, e cioè la cultura che li permea e che – come si vedrà tra poco – viene attraversata da quella scrittura. In secondo luogo, quindi, non è stata presa in esame la seconda accezione di caso, e cioè quella di un evento le cui forze non si conoscono. Credo invece che nel considerare il ruolo del caso nel macrotesto dell'autore bisogna differenziare e indagare entrambe le nozioni di caso precedentemente viste.

Da una parte si ha dunque il caso inteso come «evento che non ha nessuna causa oggettiva» e la percezione che ne hanno i personaggi, (nonché Sepúlveda e Mazzoni);

---

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 231

<sup>24</sup> *Ibidem*.

dall'altra avremmo invece un «caso come evento di cui non si conoscono le cause», le quali muovono le scelte dei personaggi, nonostante questi le percepiscano come casuali, e il lettore con loro. Schematizzando, queste due accezioni si riducono all'aspetto formale e a quello storico del caos nella scrittura dell'autore; il secondo occultato dalla mancata percezione che hanno i personaggi delle proprie coordinate storiche, e queste, a loro volta, offuscate dal senso di casualità che permea la loro visione del mondo.

Proseguiamo quindi indagando gli elementi a favore della seconda nozione, per restituire complessità e poter riprendere l'indagine sul male. Direi allora che all'aspetto formale non può essere ricondotto ciò che muove i personaggi, e in particolare quegli impulsi, impeti incontrollabili e incomprensibili, come quello, per esempio, con cui l'assassina di *Putas asesinas* sceglie la sua vittima; perché nonostante la scrittura posizioni quei personaggi nel momento dell'*esplosione* di possibilità e di massimo dominio del caso essi restano influenzati nelle loro vite potenziali (ossia prima durante e dopo la loro comparsa nei testi dell'autore) da una cultura che quella stessa scrittura attraversa e rappresenta. Più dettagliatamente, la casualità con cui esplode la violenza nasconde il disagio di una repressione storica, e quindi si stempera, perché perfettamente conoscibile e storicizzabile, nonostante i personaggi non abbiano le chiavi di lettura per comprenderlo. Il Caos in cui si muovono i personaggi, dunque, non è solo formale, ma anche storico. Bolognese, come Mazzoni, ha notato come i soggetti di Bolaño deambulino nella delocalizzazione e nello sradicamento, nell'emarginazione e nell'indifferenza; nel fallimento, nella disillusione, nell'abbandono. Così, «lo spazio riflette la degradazione e l'inquietudine dei protagonisti»<sup>25</sup> e la studiosa si chiede «se è la città a essere caotica e a condurre i propri abitanti alla pazzia o se piuttosto sono gli abitanti a creare città dissestate»<sup>26</sup>; ma alla fin fine «i luoghi concreti [...] sono nebulosi quanto i luoghi della mente: riflessi e cause della condizione esistenziale»<sup>27</sup>. Anche Corio nota in 2666 un opprimente intreccio dei personaggi con lo spazio tempo che vivono: «una combinazione di spersonalizzanti allestimenti spazio-temporali e personaggi monolitici, legati tra

---

<sup>25</sup> C. Bolognese, *Piste di un naufragio: cartografia di Roberto Bolaño*, Salerno, Arcoiris, 2014, ed. orig. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Margen, 2009, p. 67.

<sup>26</sup> Ivi, p. 68.

<sup>27</sup> Ivi, p. 71.



loro da dinamiche sentimentali apatiche»<sup>28</sup>. «Gli unici segni del mondo circostante che portano i personaggi di Bolaño sono quelli alienati, indifferenti del mondo globale». In questo modo «l'effetto che si riceve quando si entra negli spazi di Bolaño è quello di un costante soffocamento, di una reclusione dalla quale non è possibile scappare»<sup>29</sup>. La stessa vaghezza dello spazio è propria anche del tempo vissuto dai «protagonisti, i quali hanno semplicemente la concezione del passato, presente e futuro mentre non afferrano le connessioni che li legano»<sup>30</sup>. Lo spazio e il tempo così delineati si riflettono in destini votati al naufragio: la «disintegrazione storica trascorre parallelamente alla disintegrazione esistenziale»<sup>31</sup>. Questa è la rappresentazione che l'autore fa dello spazio-tempo della postmodernità, del mondo tardocapitalista, osservato dalla marginalità<sup>32</sup>, e dalla visione di questo quadro si capisce finalmente come la «crudeltà si presenta come un modo di reagire a una situazione ingestibile, i cui colpevoli si perdono nei meandri della storia» latinoamericana ma anche europea:

la differenza sta nel fatto che in America latina questa nasce da una situazione politica ingestibile, mentre in Europa si tratta piuttosto di una conseguenza dell'inquietudine psicologica che deve pur esprimersi in qualche modo. [...]. La disperazione è tale che si manifesta all'improvviso in reazioni inspiegabilmente aggressive contro i più emarginati della società.<sup>33</sup>

La violenza che si scatena casualmente è per la studiosa, e anche per me, l'effetto di una situazione storica invivibile, ma perfettamente conoscibile, che i personaggi lo sappiano o meno. Non vederlo significa, parafrasando Montes, far rientrare il diavolo dalla finestra, esternalizzare la natura del male fuori dal soggetto, imputandola al caso, quando invece, lo si è visto, il centro del male è l'uomo e la sua Storia.

Questo non significa togliere peso al ruolo del caso nella scrittura dell'autore, ma dargli il posto che gli spetta: l'agente principe del male è tanto esterno e inconoscibile, nel senso che ne ha dato Lotman, quanto interno ai soggetti che casualmente si incontrano, come manifestazione repentina di un soffocamento esistenziale che nasce dalla dissoluzione delle comunità cui appartenevano e dello spazio tempo in cui si muovono,

---

<sup>28</sup> A. Coiro, «*Tutto l'abbandono del mondo*»: sui personaggi di 2666 di Roberto Bolaño, «Quattrocentoquattro» 26 settembre 2012, Web, 30 gennaio 2020, [quattrocentoquattro.wordpress.com/2012/09/26/tutto-labbandono-del-mondo-sui-personaggi-di-2666-di-roberto-bolano/](http://quattrocentoquattro.wordpress.com/2012/09/26/tutto-labbandono-del-mondo-sui-personaggi-di-2666-di-roberto-bolano/)

<sup>29</sup> Bolognese, *op. cit.*, p. 81.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>32</sup> Cfr.: *Ivi*, p. 65.

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 146-147.

e che si riflette quindi nella loro percezione del mondo, un mondo che *appare* dominato dal Caos. La scrittura rappresenta questa visione mentre continua a disseminare le tracce per le sue chiavi di lettura. Sta poi al lettore decidere se e con che griglia valoriale gerarchizzare l'importanza di elementi presentati dall'autore nel tempo della storia come orizzontali, e cioè scegliere se dar più peso, come fa Mazzoni, alla percezione che hanno i personaggi del mondo, o a ciò che la muove, o a entrambe e nessuna delle due.

Queste considerazioni possono risultare utili nella lettura de *La parte de los crimenes*, permettendoci di differenziare tra l'inspiegabilità dei delitti e la casualità, senza confonderle, senza cioè imputare l'orrore al caos che struttura la vita di Santa Teresa. Confondere i piani rende l'orrore inintelligibile. Il lettore che ricerchi un serial killer specifico, interrogandosi sulla colpevolezza o innocenza di Haas, o collettivo, provando a individuarlo tra il narcotraffico e i legami con la polizia, si trova senza risposta, con il senso di un male onnipervasivo, inspiegabile, dai mandanti intuibili ma inafferrabili, invincibili. Ne viene un senso di disperazione, quello indicato da Bolognese e con cui Abel Romero termina la sua riflessione: «se il male è casuale, che Dio abbia pietà di noi», e la lettura, potremmo dire, finisce qui, con un senso di dominio del male sul mondo. Invece, il Caos in cui versa la città è tanto quello dell'imprevedibile interazione tra due sistemi/soggetti (per esempio: un narcotrafficante o uno sconosciuto che voglia far festa o sfogarsi o per motivi che non ci vengono detti incontra una passante, la uccide lì per lì o la rapisce e da lì comincia l'orrore), quanto quello *percepito* dai poliziotti che naufragano nel buio (si pensi a Epifanio che rimprovera lo zelo razionale con cui Lalo Cura conduce le indagini dicendogli che «en la investigación policiaca no existen los métodos modernos»<sup>34</sup>). La percezione di questo problema non trova spiegazioni per i poliziotti e si formalizza nei loro pensieri e nella struttura di *2666* come caos, ma le spiegazioni ci sono e vengono rintracciate, lo si è già detto, da una scrittura che attraversa non solo il caos percepito ma anche la cultura in cui si muovono i protagonisti e che li permea: una cultura patriarcale, sessista, xenofoba, classista, di corruzione e al contempo squisitamente propria della postmodernità: tardocapitalistica. In particolare, come ha mostrato M. Areco<sup>35</sup>, si può comprendere il mondo rappresentato in *2666* con le categorie di *necropolitica* e *capitalismo gore*, mutuando l'ultimo concetto dalla lettura

---

<sup>34</sup> Cfr. Bolaño, *op. cit.*, pp. 711-713.

<sup>35</sup> Cfr. M. Areco, "Civilización y barbarie en *2666*", in *Orillas* (5), 2016, Web 19 febbraio 2020, [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/06\\_11areco\\_rumbos/](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/06_11areco_rumbos/).

che S. V. Triana ha fatto dei femminicidi di Ciudad Juárez, la città al confine con gli Stati Uniti trasfigurata da Bolaño in Santa Teresa. Si tratta dell'organizzazione sociale e politica degli stati di frontiera più deboli del Terzo Mondo, che nella rincorsa al progresso pensato come adeguamento all'iperconsumo imposto dal "primo mondo" vedono il peso di un ingranaggio economico e simbolico che fa della violenza uno strumento di potere. La deriva *gore* del capitalismo postfordista vede una stretta relazione tra precarizzazione economica e costruzione binaria del genere. Il "maschio alpha" vive come un'onta la precarietà lavorativa e ritrova nella violenza organizzata dal sistema del narcotraffico uno strumento di riscatto sociale che, per la velocità con cui gli permette l'uscita dalla povertà, viene eroicizzato. Questa violenza trova nel controllo e nell'uso predatorio del corpo femminile il suo sbocco e il suo strumento di dominio, con uno spargimento di sangue ingiustificato che normalizza lo stato di eccezione e si pone come complementare al sistema economico legale e a quello politico statale<sup>36</sup>. Ebbene, Areco ha mostrato come la stessa logica venga presentata dal giornalista Sergio González in *Huesos en el desierto*, il lavoro cui Bolaño si ispirò per 2666:

el problema no es de un sujeto, sino que tiene una dimensión social, como le explica Amalfitano a Fate: "Todos están metidos" (Bolaño, 2004: 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. [...] Esta unión inextricable entre necropolítica y capitalismo *gore*, que en los crímenes de Santa Teresa se hace visible, es una manera de entender la afirmación de la novela de que "nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo".<sup>37</sup>

Nei delitti di Santa Teresa si esprime il segreto del mondo, non come dominio del caso o di qualcosa di inconoscibile ma del Capitale nella sua ultima evoluzione. G. Coletti riporta un'annotazione di Segato a noi molto utile. Costitutivo di questo sistema è la sua impenetrabilità al mondo esterno:

Le voci di questi femminicidi non sono indecifrabili, ma nascono da un automatismo culturale installato dall'esterno, ma che paradossalmente non comunica più con esso. Ogni possibile informazione è esclusa allo "straniero", il quale non riesce, o non ha interesse, a penetrare un regime di omertà e fedeltà territoriale. Come Segato lucidamente afferma: «una forte caratteristica dei regimi totalitari è il confinamento, la rappresentazione dello spazio to-

---

<sup>36</sup> S. V. Triana, "Capitalismo Gore y Necropolítica en México Contemporáneo", in «Relaciones Internacionales» (19), febrero de 2012 GERI – UAM, Web 19 febbraio 2020, [revistas.uam.es/index.php/relacionesinternacionales/article/viewFile/5115/5568](http://revistas.uam.es/index.php/relacionesinternacionales/article/viewFile/5115/5568).

<sup>37</sup> Cfr. Areco, *op. cit.*, pp. 165-166.

totalitario come un universo senza esterno, incapsulato, autosufficiente, in cui una strategia di trinceramento da parte delle élites impedisce alle persone l'accesso a una percezione diversa, esterna, alternativa, della realtà».<sup>38</sup>

La violenza portata dall'esterno si fa sistema e si chiude alla comunicazione con l'esterno, diventando incomprensibile e impenetrabile. Non è da escludere che la percezione del segreto del male e di un mondo governato dal caso in *2666* abbia a che fare con la rappresentazione di questo meccanismo di chiusura all'esterno, e cioè che l'autore costruisca la percezione del caso anche per mostrare al lettore l'impenetrabilità costruita da questo regime totalitario del *gore* e invitarlo a superarne la cortina a contatto con il male.

Del caso dal punto di vista formale si è detto, e sul piano storico si può quindi chiudere riassumendo con un'immagine: non si può scambiare la costellazione di attimi che ne regolano la percezione con il cielo su cui si stagliano, e questo con buona pace dello stesso Arcimboldi, il quale afferma che «la historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad»<sup>39</sup>; perché vede solo un aspetto del tempo, quello presente dell'*esplosione*, slegato dalla sua storicità (per quanto importante) mentre la scrittura dell'autore rende conto di entrambi gli aspetti. Abbiamo visto che il mondo di *2666* sembra dominato dal Caos ma è invece dominato soprattutto dalla cultura e dall'economia, dal sessismo e dal capitalismo, quello delle *maquiladora* e del narcotraffico.

Dunque, se il male è conoscibile, la ricerca torna ad avere senso, e bisogna interrogarsi su quali siano gli agenti di questa indagine e cosa scoprono; vedere poi come e dove questa conoscenza reagisca nel sistema Bolaño, e con che esiti, dicendoci qualcosa sulla letteratura. Prima però, sistematizziamo quanto detto.

### 1.3 Nel segreto la Storia

Si è visto che sotto le sembianze del Caos si muove la Storia. Suggelliamo il concetto tornando sul livello del segreto. In un altro passo del suo libro<sup>40</sup>, Andrews ragionava

---

<sup>38</sup> G. Coletti, *Capitalismo gore e necro-economia. Forza-lavoro femminile in Messico: da Canned Laughter di Yoshua Okón alla ricerca di Rita Laura Segato*. Web, 19 febbraio 2020, <http://www.kabulmagazine.com/2618-2/>.

<sup>39</sup> Bolaño, *2666* [2004], Barcelona, Alfaguara, 2016, pp. 1078-1079.

<sup>40</sup> Cfr. *Ivi*, p. 75.

sulla doppia linea di composizione dei racconti di Bolaño, e cioè la storia di superficie, o del senso comune, e quella segreta, o prettamente finzionale. La prima si ritira via via che prende corpo la seconda. La novità di Bolaño consiste nel lasciare che anche la seconda si ritiri alla fine del racconto, lasciando spiazzato il lettore e la questione sul segreto senza soluzione. Teresa Basile<sup>41</sup> dialoga con questa tesi e con la poetica dell'inconclusione e dell'incomunicabilità delineata da Ignacio Echevarría, e prosegue mantenendo il doppio binario di composizione tra storia di superficie e storia segreta, provando a indagare il secondo. Anche per lei, come si è visto, è il segreto a strutturare il mondo narrativo di Bolaño, ma a differenza di Andrews ma ha più fiducia nel poter individuare un contenuto che vi soggiace e quindi va oltre lo studio formale. Dà maggior peso all'esperienza soggettiva dell'autore e un peso diverso a un ragionamento di tipo storico, rintracciandovi il segreto della storia finzionale. Commenta così il racconto *Jim*, da *El gaucho insufrible*:

El deseo de ser poeta y dejar atrás la experiencia de la violencia (o *tramitarfa* a través de la escritura) vehiculiza de un modo particular uno de los nudos conflictivos que atañe al mismo Bolaño y que se disemina por toda su obra. La imposibilidad del olvido de la experiencia radical de la violencia y la reemergencia de ese pasado a través de los «fantasmas» -tal como le acontece a Jim-constituyen el fundamento de gran parte de la obra de Bolaño en cuya médula habita el «segreto».<sup>42</sup>

Queste considerazioni vengono generalizzate a tutta l'opera di Bolaño:

En el centro de la escritura bolañana se encuentra entonces la violencia, y su narrativa la despliega y varía: desde la violencia de la dictadura chilena (1973-1990), experimentada por Bolaño de un modo personal y que oficia como punto original y primero, hasta todo tipo de violencia -política, criminal, económica, psíquica-que atraviesa el mapa de América Latina para recalar finalmente, en su novela póstuma 2666 (2004), en los feminicidios de Ciudad Juárez, y desde allí desplazarse hacia el orbe entero. Bolaño mapea esta lógica *proteica* de la violencia a partir de dos movimientos iniciales, mediante los cuales procura en primer lugar «localizar» para luego «universalizar» la violencia.<sup>43</sup>

Per Basile la storia segreta cela il male, nella forma della violenza subita, un trauma che viene innanzitutto nascosto per poter vivere una vita normale, quotidiana, ma che riaffiora col ritorno del rimosso in uno spazio simbolico, quello letterario, deputato a controllarne il riemergere rielaborandolo. Lo fa tramite l'esercizio della memoria e figu-

---

<sup>41</sup> Basile, *op. cit.*, pp. 57-88.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 61.

re letterarie come il fantasma, il sinistro, il doppio, il gemello. Il trauma è qualcosa di indelebile nella misura in cui non può essere rimosso del tutto e deve essere ascoltato, interrogato e rielaborato, qualcosa dunque che può essere lenito dalla letteratura. Il male è principalmente storico, e riguarda la dittatura, i femminicidi, e ci parla dell'origine dell'America Latina:

se trata de una experiencia de violencia radical «antes de nacer», que se encuentra en el *origen* histórico del sujeto y marca su *destino*. Es entonces una figura del origen violento de América Latina: como afirman varios intelectuales, desde Ernest Renan (1946) hasta Michel Foucault (1979: 7-29), la violencia se encuentra en el origen histórico, en los «inicios bajos» de los Estados nacionales -y en caso de América Latina comienza con la conquista española.<sup>44</sup>

Su uno stesso asse storico si è mossa, lo si è visto, Bolognese, permettendoci di allargare lo sguardo dall'esperienza della dittatura e dell'esilio alle conseguenti condizioni di sradicamento e di precarietà esistenziale, sentimentale e politica che caratterizzano gli esuli latinoamericani e in generale la vita globalizzata. Lo sguardo di questi personaggi in cammino trasfigura lo spazio e le città in «luoghi infernali»<sup>45</sup>. Sotto una superficie di «ilarità, indifferenza, *che* sembrano gli unici mezzi per reagire alla paura di ciò che verrà»<sup>46</sup> si è vista -nel precedente paragrafo- serpeggiare la possibilità che il male esploda in qualsiasi momento: «la maggior parte delle città in Bolaño è ritratta come un mondo che può esplodere da un momento all'altro, in esse il male è sempre sul punto di manifestarsi»<sup>47</sup>. Che venga da una «situazione politica ingestibile» come in America Latina o da «un'inquietudine psicologica» come in Europa<sup>48</sup> la violenza trova in due contingenze molto diverse una comune matrice misteriosa e immutabile, che i personaggi fuggiti dalla prima realtà ritrovano nella seconda, per poi adattarvisi senza accorgersene, come nell'entrare lentamente in

una malattia che non viene percepita immediatamente o che si prova a tenere nascosta per preservare un'apparente tranquillità. È per questo motivo che le donne di Santa Teresa vengono sepolte in fretta in fosse comuni che le riconsegnano all'anonimato.

Mentre descrive la realtà di coloro che vivono ai margini della società e del benessere, Bolaño crea uno scenario di disperazione nel quale tutti possono essere – e sono – vittime della violenza. È un mondo dove dominano

---

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>45</sup> Bolognese, *op. cit.* p. 95.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>48</sup> Cfr. *Ivi*, p. 147.

la paura e l'oppressione, le quali conducono alla passività e impediscono qualsiasi tentativo di migliorare la situazione.<sup>49</sup>

Questa sorta di malattia è impossibile da curare per la stessa ragione per cui «Bolaño non analizza soltanto la situazione cilena ma allarga il suo studio del male e della violenza a una dimensione globale, perché li considera i tratti fondamentali del genere umano»<sup>50</sup>. Bolognese si muove su un asse prettamente storico, ma ritiene che l'autore abbia anche un interesse sul male di tipo ontologico. Procediamo allora a vedere il luogo dove questi due piani si intersecano, e cioè la scrittura dell'autore.

#### 1.4. Un'esaltazione del male?

Nell'avvicinamento al male da un punto di vista contenutistico ci siamo dotati di strumenti essenziali per evitare malintesi nell'interpretazione del processo di scrittura del tema. Partiremo dall'analizzare un lavoro che incentrandosi sulla scrittura del male in Bolaño ha raggiunto conclusioni problematiche e lo confronteremo con altri autori, proprio per capire da quale punto di vista è meglio avvicinare la questione del male. In *Roberto Bolaño. Poéticas del Mal*, D. G. Gonzáles articola una lunga riflessione, come dice il titolo, sulle poetiche del male nel nostro autore. Queste poetiche sono due centri di elaborazione del male, differenti ma definite con due sinonimi per mostrare la loro relazione strutturale nell'autore:

En un primer nivel, la representación de la tortura y, dentro de ésta, el silencio o el grito desgarrador, la transgresión en tanto gestualidad literaria, el crimen y la violencia, todos montajes de un *mal absoluto*. En un segundo orden, el proceso de la creación en sí mismo, qué es la literatura para Bolaño, y algunos elementos como la mediocridad y la canonización de las grandes figuras literarias, *males radicales* con respecto a los anteriores pero que parchan con igual colorido la cartografía metaficcional. En esto dos registros, sublimes [...], la escritura fija el mal como lógica de enunciación.

[...]

El mal en Bolaño sujeta una pluralidad, constituye un enorme circuito por el cual corren (y lo corroen) formas de representación disímiles. Desmontando su narrativa, se encuentran dos zonas definitorias de elaboración, siempre dentro de la literatura: la primera, del *mal absoluto*, que se arma en torno a la tortura y la violencia [...]. La segunda, ya con la literatura como el propio mal, a partir de la propia escritura y de los escritores, en la dirección de desmontarla desde una perspectiva de *documento de la barbarie radical*.

---

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 139.140.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 136.

la mediocridad, el fracaso, la frustración y el rencor, presentes hasta en las figuras canónicas de la literatura.<sup>51</sup>

Le zone di elaborazione del male vertono attorno alla rappresentazione della tortura e della violenza, che chiama *male absoluto*, e poi al processo di creazione stessa, a partire dagli elementi di mediocrità e frustrazione presenti negli scrittori e nella loro scrittura, il *male radicale*. La studiosa spiega che a partire da questi due livelli Bolaño elaborerebbe una «escritura bárbara». Questa nascerebbe dal rapporto tra silenzio e parola.

Provo a riassumere: il male è l'insensatezza per eccellenza, il non essere. Quindi, il suo luogo d'elezione è il silenzio<sup>52</sup>. Per questo, la parola vi si addentra, lo verbalizza per riversarvi il suo bene e così allontanare il male<sup>53</sup>. Senonché, ne rimane invischiata. Nel verbalizzarlo ne scopre il piacere, l'assoluta libertà, il fascino del proibito, e nell'esprimerlo si fa luogo del ritorno del rimosso, di quanto, in particolare, è proibito dalla società; e così esalta l'orrore come espressione pienamente libera, con uno sviamento di ciò che si intenderebbe per libertà. Bolaño si perderebbe in questa passione, accettando l'idea che la scrittura si faccia nel male, un male che studia per poi costruire un linguaggio capace di rendere conto di questa alleanza ineluttabile:

Al formar el mal como su cuerpo, la escritura de Bolaño ha degustado el placer de la soberanía, donde todo es posible, y le ha dado consistencia al rostro de la maldad: el silencio que oculta el horror, la degradación, la violencia, el crimen, la tortura, con una impronta que aterroriza, a la vez que fascina, la de cohesionarse alrededor de la poesía, tradicionalmente lo espacio de lo sublime. [...] Decididamente, en la narrativa de Bolaño, existe placer en la laceración del cuerpo ajeno, pero, además, subyace el regodeo de hurgar, que hace posible la medida de la palabra. El suplicio pasa a ser recobrado, re-semantizado, vuelto al horror extremo cuando la escritura se espeja como su refracción. [...] se ha impuesto una escritura con el único sentido de ser irreverente. Si bien resulta cierto que al mal no le han perdido su esencialidad cuando lo corporizan con la palabra, es decir, *sigue siendo el mal*, al menos lo han vaciado de ese silencio prohibitivo que lo circunda. Diseccionarlo fue el primer paso; construirlo como lenguaje, el segundo. [...] Es decir, el poeta ejerce el acto de la agresión mientras lo escrituriza.<sup>54</sup>

L'autore scoprirebbe il piacere della libertà permessa dall'orrore e di una scrittura che ha l'unico scopo di essere irriverente, priverebbe il male del silenzio cui è confinato e dopo averlo studiato lo costruirebbe come linguaggio. Così andrebbe a strutturare una «escritura bárbara», un linguaggio che è un tripudio di violenza, abbandonandosi a ciò

---

<sup>51</sup> D. G. González, *Roberto Bolaño. Poéticas del mal*, Alemania, Editorial Académica Española, 2011, pp. 28-29, 32-33.

<sup>52</sup> Cfr. pp.74-76.

<sup>53</sup> Cfr. p. 104.

<sup>54</sup> *Ivi*, pp. 86-87, 92-93.



che sarebbe la vera letteratura e portandola a compimento. In questa scrittura «En ésta todo se hace posible, todo se acepta. De ahí también en el lector ese estado de desasosiego que no cesa, que casi redundando en náusea, cuando la poesía elige con absoluta conciencia ser desde la violencia, la exaltación, el resquebrajamiento del otro»<sup>55</sup>. Il grido della vittima sarebbe incluso esclusivamente come strumento di piacere del carnefice e della parola che lo verbalizza, in un travolgimento abietto ma irrefrenabile, e che nella sua letteratura otterrebbe, finalmente, parola. Lo scrittore sa di generare nausea nel lettore, ma sa anche di far breccia nei suoi desideri più inconsci:

Sugerir las escenas de tortura, por ejemplo, parece más complejo que describirla: como defendía Sade, la voluptuosidad de la imaginación es incommensurable [...]. En la palabra y en los silencios, respira la provocación. Bolaño ha montado una escritura que, formando el mal, accede a la pureza del horror, a la violencia. [...] la poesía tiene el mismo cuerpo de la tortura, el silencio espeso de su horror. Esto provoca angustia y el autor lo sabe. Pero también conoce que atrae la curiosidad, cierta morbidez no aceptada, cierto *sadismo*. No hay que temer a las palabras, lo cual permite *otra* mirada, porque allí adentro, en el interior del hombre, han nacido.<sup>56</sup>

L'autore rappresenta l'orrore non direttamente, ma dall'intercapedine tra la parola e il silenzio che va a verbalizzare, ossia alludendo e congetturando. In questo modo, raddoppiando lo sforzo del lettore per ricostruire la scena del crimine e quindi il piacere della lettura, farebbe emergere il suo piacere sadico e voyeuristico, dandogli la possibilità di vivere nella letteratura il piacere del male che non può vivere nella realtà e la percezione che lo sta facendo. Già qui, bisogna però puntualizzare che raramente vediamo la scena del crimine in sé, e in quei casi viene rappresentata solo dal punto di vista del carnefice e del suo godimento. Di solito, invece, il lettore è portato davanti al cadavere a crimine già avvenuto. Proseguiamo.

In questo rapporto tra la parola e il male, l'unica modalità di distanziamento tra la prima e il secondo sarebbe l'ironia. Di cui in effetti, sottolinea la studiosa, Bolaño fa uso a piene mani nella stesura de *La literatura nazi en America*. Ma nel sottolineare la pochezza di personaggi intrisi del *male radicale* l'ironia scopre il piacere della sovversione, perché l'ironia e le sue declinazioni *sono* discorsi sovversivi:

el emplazamiento irónico no disminuye el horror, tampoco lo aniquila. Más bien, aparece una mezcla curiosa de sarcasmo con violencia, de risa solapada con el horror. [...] el lector percibe, por momentos, un movimiento que parece deslatar a la

<sup>55</sup> *Ivi*, p.88.

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 101, 94-96.

palabra de su connotación terrible, de su excesiva fecundidad en el mal. Como si se significara que aún en el medio de la más horrida intensidad, existe un espacio de reserva hacia ese torrente. [...] la risa, el sarcasmo y la ironía resultan dardos contra un cuerpo provocador, y si se refiere al de la abyección, sus filosas puntas lo atravesarán, quizá como una forma de disminuirle su valor. Se insiste: la ironía como otro poro de la respiración de este lenguaje del mal [...]. La lengua del mal penetra el territorio de la ironía y se refracta desde allí como una palabra subversiva más con connotaciones de burla. Reiteradamente, esta poesía canalla se desmonta con epítetos sarcásticos, con un aire entre idiota y lúcido, como si se tratara de desvalorizar, y no obstante, casi con malabarismos, mantuviera su carácter maldito, su libertad déspota. [...] El lenguaje del mal ha elegido el sarcasmo como otro rompiente de su curso. [...] Por supuesto que en esta escritura existe una *conciencia de hacer el mal*, no sólo porque se trata del lenguaje del mal, sino debido a que el gesto de degradar y de mancillar mediante un recurso tan sórdido como el del sarcasmo, connota de por sí un valor de daño.<sup>57</sup>

Il lettore sente nel linguaggio ironico uno strumento contro il male ma che, nell'attraversarne il campo, potenzia la propria logica sovversiva e diventa esso stesso linguaggio del male, dato che le declinazioni dell'ironia sono di per sé discorsi sovversivi e, quindi, al male apparentati. *No hay remedio*. In sostanza, per l'autrice, la scrittura di Bolaño, con le sue buone ragioni, esalta la violenza. Fine della questione. Questa lettura che risolve le contraddizioni, o meglio, che le pone per poi non considerarle più nei momenti di sintesi, è già di per sé sospetta. La letteratura invece – come è stato dimostrato da più autori – è il luogo simbolico che rappresenta le contraddizioni e in cui riemerge il rimosso, e per lo specifico del nostro tema ritroviamo quest'idea nel libro di Bataille. Come farebbe a brillare il Male nella letteratura di Bolaño senza il sentimento del suo contrario, il Bene?<sup>58</sup>

Sembra che si possa cogliere il Male, ma solo nella misura in cui il Bene può esserne la chiave. Se l'intensità luminosa del Bene non concedesse la sua tenebra alla notte del Male, il Male non avrebbe più la sua attrattiva. È una verità difficile: [...]. Sappiamo tuttavia che gli oltraggi più forti alla sensibilità provengono da contrasti. [...] Soltanto la trasgressione alla regola possiede l'irresistibile attrazione che manca alla felicità duratura. [...]. L'impurità può essere conosciuta soltanto per contrasto da coloro che pensavano di non poter fare a meno del suo contrario, della purezza. Il desiderio assoluto di impurità, che Sade ha concepito artificialmente, lo portava a uno stato di sazietà in cui, affievolita ogni sensazione, la possibilità stessa del

---

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 97, 110-111, 114.

<sup>58</sup> «Parlando di Proust, Bataille nota che si può essere artisti del male solo nella misura in cui si desidera il Bene, cedendo all'impulso sovrano dell'infrazione. Se si sposasse totalmente il male, la sazietà toglierebbe la gioia e il Male, divenuto condizione naturale, sarebbe minore, in quanto è il Bene a darne misura: «(Un) sadico come (lui) è l'artista del male, ciò che una creatura completamente malvagia non potrebbe essere, poiché il male non le sarebbe estraneo, le sembrerebbe perfettamente naturale [...]. I sadici della specie di (Marcel) sono puramente sentimentali, così naturalmente virtuosi [...]. E quando concedono a se stessi di abbandonarsi per un istante, si sforzano di entrare nella pelle dei malvagi e di farvi entrare il loro complice, in modo da avere in un istante l'illusione di essere evasi dalla loro anima scrupolosa e tenera, entro il mondo inumano del piacere. [...] Come l'orrore è la misura dell'amore, così la sete del Male è la misura del Bene». Cfr. G. Bataille, *La letteratura e il male*, Milano, Se, 2006., p. 129.

piacere svaniva. [...] Gli mancava la delizia estrema del senso morale che conferisce ai misfatti quel sapore di crimine, senza il quale essi sembrano naturali, senza il quale *sono naturali*. Proust, più abile di Sade, avido di godimento, lasciava al vizio il colore odioso del vizio, gli lasciava la condanna definitiva della virtù. [...]. Noi possiamo uscire dall'imbroglio in cui il Male si dissimula, soltanto individuando il legame dei contrari, che non possono fare a meno l'uno dell'altro. Ho dimostrato in primo luogo che la felicità, da sola, non è per se stessa desiderabile, e che essa porterebbe alla noia se le prove dell'infelicità, o del Male, non ce ne risvegliassero l'avidio desiderio. Ma è vero anche il reciproco: se non avessimo, come Proust ebbe (e come forse in fondo ebbe anche Sade), un avido desiderio del Bene, il Male ci porrebbe una sequenza di sensazioni indifferenti.<sup>59</sup>

Il Male brilla solo nella sua contrapposizione al Bene. Senza il sentimento del suo contrario darebbe un senso di sazietà che ci lascerebbe indifferenti. Gonzáles riscontra lo stesso meccanismo di infrazione<sup>60</sup> della norma in Bolaño, ma lo scollega dal sentimento del Bene da cui parte: nei momenti di sintesi sembra che la studiosa dimentichi la funzione della regola infranta, togliendo tensione a tutto l'impianto dell'autore. Se fosse così, riprendendo un altro concetto di Bataille, il male resterebbe *incomunicabile*, e per nulla strumento di un atto *sovrano*. Il romanziere, infatti, priverebbe il lettore della comune percezione della norma violata, che per Bataille costituisce il terreno della loro soggettività comune. In questo modo, tramite l'esaltazione dell'infrazione, l'autore non parlerebbe più dell'amore per la norma, né di quello per la libertà, né di quello di una *comunicazione piena* con il lettore, ma si perderebbe nel solipsismo di una scrittura parziale e diversamente servile<sup>61</sup>. Se il male è «sostanzialmente rifiuto dell'atteggiamento

---

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 129-131.

<sup>60</sup> Cfr. p. 61.

<sup>61</sup> L'oscurità di questa sintesi, necessaria, si illumina leggendo distesamente Bataille: «La rivelazione del Male nella libertà si trova all'opposto di un modo di pensare convenzionale, conformista e tanto generale che non è possibile concepirne una contestazione. [...] La libertà è sempre un'apertura alla rivolta, e il Bene è legato al carattere chiuso della regola. [...] Una sola via conduce dal rifiuto della servilità alla libera limitazione dell'umore sovrano: questa via, che Sartre ignora, è quella della *comunicazione*. Soltanto la *libertà*, il *trasgredire le interdizioni* e il *consumo sovrano* sono considerati nella forma in cui di fatto si presentano, possono rivelarsi le basi di una morale a misura di coloro che non sono interamente piegati dalla necessità e che vogliono rinunciare alla pienezza intravista. [...] l'umanità non è fatta di esseri isolati, ma di una comunicazione di esseri; noi non siamo mai dati, neanche a noi stessi, se non in una rete di comunicazione con gli altri; noi siamo immersi nella comunicazione, [...]. Questo sforzo incessante, che mira a situarci nel mondo in modo chiaro e distinto, sarebbe apparentemente impossibile se noi non fossimo *in primo luogo* legati tra noi dal sentimento della *soggettività comune*, [...]. Noi dobbiamo, a qualunque costo, cogliere l'opposizione fra due specie di comunicazione. [...] la *comunicazione debole*, base della società profana (della società attiva, nel senso in cui l'attività si confonde con la produttività) e la *comunicazione forte*, che abbandona le coscienze riflettentesi l'una nell'altra, o le une nelle altre, a quel fatto impenetrabile che è il loro «da ultimo». Nello stesso tempo la comunicazione forte è primordiale, è un dato semplice, manifestazione suprema dell'esistenza, che si rivela a noi nella molteplicità delle coscienze e nella loro comunicabilità. L'attività abituale degli esseri - ciò che noi chiamiamo «le nostre occupazioni» - li separa dai momenti privilegiati della comunicazione forte, fondata dalle emozioni della sensualità e delle feste, fondata dal dramma, dall'amore, dalla separazione e dalla morte. [...] noi non possiamo fare a meno della ricomparsa (anche se dolorosa. Straziante) dell'attimo in cui si rivela alle co-

servile»<sup>62</sup>, questo pieno tripudio nella scrittura di Bolaño, questa sua limpida esaltazione senza contraddizioni, diventa servile al Male, bene in negativo, riappacificata assenza di disordine, impulso ormai limpidamente e ordinatamente guidato da una scelta definitiva e cieca. Letteratura minore.

In particolare, analizzando *Estrella distante*, l'autrice si sofferma solo sulla scrittura che manifesta il piacere della violenza da parte di Wieder, senza considerare che Arturo B ha un rapporto molto problematico con il suo doppio maligno, Wieder, appunto, questo colosso della scrittura, della libertà, e della seduzione. Non ha tenuto conto, quindi, di come l'autore gestisca la tensione tra i due personaggi; e neppure del rapporto problematico tra l'alter ego e il detective Abel Romero e, cioè, tra la necessità di prevenire il male e quella di comprenderlo: concentrandosi esclusivamente sulla seconda, lo sforzo ermeneutico va a confondersi con il suo oggetto e ne diventa l'esaltazione. Le considerazioni sulla rappresentazione delle atrocità compiute dal fascista non vengono messe alla prova del giudizio del narratore. Dal cuore di questa mancanza si può notare come trasporre le considerazioni viste finora alla cartografia di referti de *La parte de los crímenes* sia quanto meno problematico.

Il confronto della studiosa con *La parte de los crímenes* giunge agli stessi esiti, nonostante spostati il fuoco interpretativo: il senso di libertà a contatto con il proibito non

---

scienze [...]. Il problema della *comunicazione* si pone sempre nell'espressione letteraria: questa, in effetti, o è poetica o non è nulla [...]. Non vi è alcuna differenza fra la comunicazione forte come qui viene rappresentata e ciò che io chiamo sovranità. [...] essa è, tendenzialmente comunicabile, altrimenti non è sovrana. [...] Per dare il senso di questa esperienza [...] dovrei partire da una spetto propriamente umano della sovranità e della comunicazione. In quanto differisce dall'animalità, l'umanità si origina dall'osservanza di interdizioni, di cui alcune sono universali: siffatti sono i principi che si oppongono all'incesto, al contatto del sangue mestruale, all'oscenità, al delitto, al consumo di carne umana. [...] La comunicazione o la sovranità sono date nel quadro di vita determinato dalle interdizioni comuni (cui si aggiungono localmente numerosi tabù). Queste diverse limitazioni contravvengono senza alcun dubbio, anche se a diversi gradi, alla pienezza della sovranità. Non possiamo stupirci se la ricerca della sovranità è connessa all'infrazione di uno o di parecchi interdetti. Ad esempio in Egitto la sovranità era esente dalla proibizione dell'incesto [...]. Più generalmente, nel «tempo sovrano» di una festa, sono ammessi dei comportamenti contrari alle leggi del «tempo sovrano». [...] Ciò anche significa che la comunicazione maggiore può farsi ad una sola condizione: che noi ricorriamo al Male, cioè alla violazione dell'interdetto. [...] Ma Genet rifiuta la comunicazione. E per il fatto di rifiutarsi alla comunicazione, Genet non raggiunge il momento sovrano, in cui cesserebbe di ricondurre tutto alle sue preoccupazioni tipiche di un essere isolato [...] la comunicazione gli sfugge nella misura in cui egli si abbandona *senza limite* al Male. Tutto si illumina a questo punto: ciò che sminuisce Genet deriva dalla solitudine in cui egli si rinchioda, in cui ciò che sussiste degli altri è sempre vago, indifferente. In una parola, egli fa per suo solitario *vantaggio* il Male, al quale era ricorso per poter esistere in modo sovrano. Il Male che la sovranità esige è necessariamente limitato, la necessità stessa lo limita. Essa si oppone a ciò che tenderebbe ad asservirla, nella misura in cui è comunicazione. Vi si oppone con quell'impulso sovrano, che esprime un carattere sacro della morale.» *Ivi*, pp. 179-185.

<sup>62</sup> *Ivi* p.88.

parte più dal rapporto tra parola e silenzio, ma da una scrittura che guarderebbe ai referti mimando le riprese degli *snuff movies* e la loro estetica dell'orrore.

In un'intervista, Bolaño aveva paragonato il male a Ciudad Juárez; da questa dichiarazione la studiosa ricava un'ipotesi sul male come «*un espacio de incertidumbre y desasosiego, ante el cual el sujeto contemporáneo reinterpreta definiciones como las de libertad y deseo*»<sup>63</sup>. Partendo dai crimini rappresentati, ricorda come le ipotesi che si sviluppano per spiegarli nel corso del romanzo varino dal traffico di organi al serial killer, fino alle riprese *snuff*. Decide quindi di guardare a Ciudad Juárez come a uno scenario di film *snuff* in cui la vittima è torturata fisicamente ma anche simbolicamente, nell'immaginazione di chi acquista quei film<sup>64</sup>. Il gusto per una libertà senza limiti nella tortura viene traslato dalla telecamera dei registi a quella dello scrittore, perché la scrittura prende corpo dall'abietto, nelle descrizioni forensi dei corpi<sup>65</sup>. La studiosa crede (e io concordo) che l'autore abbia scritto il libro con la prospettiva di un detective<sup>66</sup>. Lo scrittore/detective segue le piste per trovare definizioni sulla scrittura/casi da risolvere; noi ritroviamo la rappresentazione dell'assassino e, fuori dal testo, il lettore/aiutante. Trattati inoppugnabili, ma da cui parte, cerniera dopo cerniera, un climax ascendente di conclusioni problematiche: la letteratura, già violenta perché costruita per frammenti<sup>67</sup>, prende il crimine come materiale di enunciazione, *quindi* «la escritura ha sido elaborada como el lenguaje del crimen»<sup>68</sup>, *quindi* «la escritura deviene ideograma que parcha la violencia del acto, la mutilación del cadáver»<sup>69</sup>, *quindi*:

Para Bolaño, la violencia que se genera de un crimen o de la tortura, constituye un material maleable y fascinante para la escritura –sublime por su sobrecogimiento- que tiene que mancharse con la sangre, poseer la flexibilidad del cuchillo que desgarrar, “oler a cadáver” (2004 b: 620), ser ella misma *violencia*.

No se trata de una pose, por el contrario, para el autor, la literatura debe *hacerse* de esta naturaleza, [...]. Bolaño construyó “un gozne que permitiría asegurar la comunicación [con] lo que parecía incapaz de entrar en comunicación” (Agamben, 2000: 136), el lugar de la enunciaci3n para la sustancia indecible del horror.<sup>70</sup>

---

<sup>63</sup> D. G. Gonzáles, *op. cit.*, p. 56.

<sup>64</sup> Cfr. p. 57.

<sup>65</sup> Cfr. p. 59.

<sup>66</sup> Cfr. p. 128.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>70</sup> *Ivi*, pp. 130-131 .

Questo scrittore/detective scopre, ancora una volta, il fascino di una scrittura che deve essere essa stessa *violencia*, e godendone si darebbe l'occasione di comunicare al lettore quanto prima restava incomunicabile. Ancora una volta, si arriva a una simile conclusione perché non si è guardato al rapporto tra la parola e la vittima e, di conseguenza, la scrittura perde la tensione tra i due poli.

Adesso torniamo sulle scene del crimine e, questa volta, dal punto di vista del rapporto tra la parola e la vittima. Nel mentre, possiamo tirare già alcune conclusioni.

Gonzáles ci consegna strumenti interessanti per comprendere i momenti in cui la scrittura rappresenta il male compiuto dai carnefici, ma essi risultano poco prensili quando si provi a utilizzarli per leggere i referti medico-polizieschi delle vittime. Il problema credo sia nella prospettiva di partenza. Infatti, riflettere sul rapporto tra la letteratura e il male a partire dal rapporto tra la parola e il silenzio ha obliterato la differenza di statuto tra vittima e carnefice, facendo del grido della prima esclusivamente uno strumento di piacere del secondo: in sostanza, aver omologato alla tortura compiuta la scrittura che ne rende conto ha portato a confondere la scrittura dell'orrore con quella che rende conto del male subito quando esse, invece, restano diverse; ha portato a confondere il tentativo di comprendere l'atto di compiere il male, rivivendolo, con quello di ricordare la sofferenza patita, rivissuta nella scrittura e nella lettura. È lampante, invece, che dove si presenti solo il ritrovamento del cadavere, ne *La parte de los crímenes*, il silenzio non sia solo il luogo del male subito, che la scrittura esalterebbe, ma quello dell'oblio dell'identità della vittima, cui la scrittura cerca di porre rimedio: posando l'attenzione sugli oggetti appartenuti alla vittima, per esempio, la parola si immerge nel silenzio con uno sforzo memoriale, e la scrittura si fa strumento di pietà, non di barbarie. Inoltre, quando la parola si misura con i pensieri di chi ritrova quei corpi, così come con i pensieri del carnefice, è facile notare come la congettura non serva solo a raddoppiare lo sforzo immaginifico del lettore su una scena del crimine lontana nel tempo - cosa pure presente in alcuni passi -, ma anche a tentare di riconnettere i fatti per trovare una spiegazione a quelle morti che vada al di là dell'identificazione dei colpevoli, spesso impossibile. Questo non porta la scrittura ad arrendersi all'esaltazione del male: mentre dalla prima all'ultima pagina la trama inscena l'ineluttabilità e l'inspiegabilità dei crimini, la scrittura procede a ricollegare l'omicidio alla cultura che lo ha permesso, che lega i cacciatori sia del bene che del male, poliziotti e assassini. Il silenzio dunque, da

luogo di unione tra letteratura e male qual era in Gonzáles, può essere visto come luogo dell'oblio in cui la parola accede non tanto per sconfiggere l'orrore, restandone invischiate, ma per uno sforzo memoriale e responsabilmente detectivesco. La scrittura lontana dalla scena del crimine, che ne presenta solo gli effetti, non viene usata per sadismo, per indurre il lettore ad immaginare il crimine, ma per dare voce alle vite spezzate, in un lavoro memoriale che le salva dall'oblio. Lo nota Jan-H. Witthaus<sup>71</sup> che parte proprio dal lavoro di Gonzáles (senza attuare alcun confronto!) per mostrare come la centralità del tema del male non possa adombrare i campi adiacenti anche quando a quello relazionati. Lo studioso lavora a *La parte de los crímenes* sviluppando l'importanza di un tema che chiama *biografía negativa*<sup>72</sup>. Santa Teresa è un luogo di passaggio e di scarsa coesione sociale dove le persone vivono nell'anonimato, quindi molte vittime non possono essere identificate e non c'è posto per il linguaggio del funerale. Le donne morte vivevano di una precarietà lavorativa e sociale che le indicava già in partenza come soggetti volti a scomparire, e che non possono avere accesso al linguaggio alto del necrologio, riservato alle persone di alto rango. Si tratta dunque di biografie negative, indegne di essere raccontate se non previa morte, e solo nel linguaggio giudiziale e forense. È qui che entra in scena il narratore del romanzo, che utilizza quei linguaggi per elevare quelle vittime alla dignità del registro alto-letterario. Si interessa di loro ed evidenzia nella descrizione degli oggetti rinvenuti accanto ai loro cadaveri le tracce della loro vita spezzata, e dei loro sogni. Così si presenta il

currículo fatal de una migrante: el lugar de origen; su viaje a la frontera; su descenso social y sus ilusiones perdidas, el despertar de la esperanza de encontrar un trabajo en las maquiladoras y el plan de atravesar la frontera con los ahorros para encontrar mejor suerte en los Estados Unidos. [...] El cuerpo cuenta la historia del asesinato brutal y retiene las letras de la "tanatografía", pero los objetos representan más bien las "marcas de vida" - fragmentos metonímicos de posibles biografías-o El contenido del bolso como también las prendas (cf. ibíd.) aparecen como derrelicto, que de manera póstuma. ofrecen posibles historias - historias fracasadas [...]. Del mismo modo, las descripciones de hallazgos de cadáveres, que se repiten hasta el hastío, entrañan sobre todo potencial biográfico. [...] Estos ejemplos no tienen en común únicamente el sujeto del viaje, del exilio o de la migración. Exponen su material en nombre de la posterioridad. La muerte se interpone como la especie de bisagra entre sucesos que según las actas han ocurrido hasta el momento de su llegada y aquellos que se disolverán en posibles variantes fu-

---

<sup>71</sup> Jan-Henrik Witthaus, "Biografía negativa en 'La parte de los crímenes' de Roberto Bolaño", in AA. VV. *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, a cura di Hennigfeld U., Madrid, Iberoamericana Verduert, 2015, pp. 65-83.

<sup>72</sup> Cfr.: *Ivi*, p. 68.

turas. Como un negro, la muerte absorbe tanto el pasado como el futuro y solo permite divisar tanto el uno como el otro de forma negativa.<sup>73</sup>

La rappresentazione degli oggetti e del corpo rimandano al loro potenziale biografico. Non solo. In una rete testuale dominata dalla distanza e dalla freddezza, dall'impassibilità del discorso poliziesco, si stagliano la biografia di una madre che si sacrifica per dare una vita migliore ai figli, o quella di Florita Amanda, che ci mostrano anche storie di autoaffermazione nate dalle difficoltà di un mondo ostile.

Si vede dunque che siamo ben lontani da una scrittura barbara e gaudente di violenza: nel silenzio della scena del crimine la parola di Bolaño si riempie di pietà e tenta un lavoro memoriale per salvare dall'oblio le possibilità di vita spezzate, per poi proseguire nella ricerca dei colpevoli oltre ogni sconforto e non, come sostiene Gonzáles, con l'effetto di riuccidere simbolicamente la vittima alla visione del lettore di quella morte.

Inoltre, ricorrendo a U. Hennigfeld, possiamo aggiungere che la stessa freddezza dell'impianto narrativo (da cui, sottolinea Witthaus, si stagliano le storie di emancipazione), svolge la funzione di sottolineare la marca culturale della violenza. Infatti, la scrittura del referto poliziesco mostra «tanto el discurso neutral, científico de la medicina forense, como los prejuicios racistas, cínicos de la sociedad en general-. Las mujeres se reducen a sus órganos sexuales, con formulaciones estereotípicas se enumeran los modos de violación y mutilación.»<sup>74</sup>. L'articolo si concentra su uno studio dell'abietto e di immagini di «asco» come strutturali a 2666. L'uso del cadavere, come dell'orina, del serpente, dell'incubo, degli escrementi, del vomito e del sangue hanno l'obiettivo di mostrare la sensibilità di una società indifferente e cinica, non lontana dal *gore* di cui si diceva prima:

Lo asqueroso y lo abyecto se revelan como motivos centrales en 2666. Caracterizado como estado de alarma y de excepción por Menninghaus, en la novela de Bolaño ambos conceptos ilustran cómo el estado de excepción ha sustituido a la regla, al orden y a las normas culturales. La crisis inflige tanto al individuo y a la sociedad entera como a los modos de narrar. Lo asqueroso permite analizar este proceso: fuera del alcance de la razón, oscilando entre disgusto y fascinación, intensifica los estímulos de una sociedad que se ha vuelto insensible por el aburrimento y el consumo mediático. Le ofrece la posibilidad de experimentar algo "auténtico", más allá de la insignificancia y la nivelación de todas las diferencias de la vida cotidiana. También

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 72-74.

<sup>74</sup> U. Hennigfeld, "Límites y transgresiones. Acerca de una poética de lo asqueroso en 2666" in AA. VV. Ursula Hennigfeld (ed.), *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015, p.195.



reintroduce en el campo visual lo que normalmente se excluye, pero que es inherente a procesos de formación cultural.<sup>75</sup>

La poetica dell'abietto sembra essere utilizzata non per il piacere della scrittura ma squisitamente per dipingere il paesaggio psichico della società. Essendoci spostati sui simboli di questa poetica, si può aggiungere che, secondo F. Noguero<sup>76</sup>, l'utilizzo di quelle che Antonio Coiro ha chiamato immagini-cristallo<sup>77</sup> sia riscontrabile anche nella visione dei cadaveri, con il preciso obiettivo di raccontare l'orrore senza estetizzare il male. Una prospettiva formale ma diametralmente opposta a quella da cui siamo partiti:

Entre estas perturbadoras descripciones se intercalan algunas teorías ineficaces para detener la matanza, las historias de algunos osados que fracasaron indefectiblemente en su intento de encontrar culpables... y se descubre, por encima de todo, la idiosincrasia de una sociedad enferma, marcada por el machismo, la codicia y el consiguiente desprecio de las vidas humanas.

En esta antología de la muerte cobra especial interés la idea de colección, pues la monótona enumeración del modo en que aparecen los cadáveres confiere especial intensidad a las imágenes de las asesinadas. De este modo, Bolaño logra que las víctimas abandonen por un instante el cementerio del que ya hablara el personaje de Auxilio Lacouture en el párrafo de Amuleto que prelude 2666: "un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo"<sup>78</sup>.

Lo sguardo sul cadavere salva quelle morti dall'oblio. A un'idea analoga giunge Vittoria Borsó, che situa la scrittura di Bolaño nel dialogo tra letteratura e realtà, come notava anche Quintero. Anche secondo la studiosa, come per Gonzáles, la scrittura di Bolaño si fa a contatto con la violenza, usata «a manera de elaborar la medialidad de los textos en su calidad de interfaz entre vida y escritura.»<sup>79</sup> Il realismo viscerale di Bolaño parte a contatto con il sangue per mostrare il dominio politico che porta a quella violenza e far emergere le tracce delle vite spezzate:

La salvación de la vida, silenciada por la tanatología del siglo xx, se expresa tan solo en el margen de lo no dicho, de lo no decible, se expresa

---

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 198-199.

<sup>76</sup> F. Noguero, "Instantáneas para aprehender el horror: la ansiedad ética y su formulación estética en 2666, de Roberto Bolaño", *RUMBOS. El lugar de un clásico contemporáneo: 2666 de Roberto Bolaño* (coords. Gabriele Bizzarri y Francesco Fava) «Orillas» (5), 2016, Web 19 febbraio 2020, [www.orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\\_6/03Noguero\\_rumbos.pdf](http://www.orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_6/03Noguero_rumbos.pdf).

<sup>77</sup> A. Coiro, "Strategie della tensione in 2666 di Roberto Bolaño", «Pagine Inattuali» (3): non è stato possibile consultare la fonte primaria, in quanto l'articolo fa parte di una miscellanea non più in commercio e assente in biblioteca. Si rimanda pertanto all'indicazione bibliografica precedente.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>79</sup> V. Borsó, "Vida lenguaje y violencia: Bolagno y la 'aufgabe' del escritor, in AA. VV. *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida, op. cit.* p 20.

como resistencia de algo que, aún silenciado, amenazado, todavía está presente. [...] en la escritura de Bolaño, esos cuerpos traen también huellas de vida, huellas de alguien que vivió y que ahora ha sido reducido a un objeto de estudio, a cadáver. El lenguaje técnico del texto le niega al lector la catarsis de la compasión. El lector de 2666 está obligado a asimilar semejante mirada, a capturar el cuerpo desde una distancia que podría ser también la distancia del verdugo. [...] La escritura no representa la violencia, sino que practica la violencia contra el imaginario del espectador y del lector. Las imágenes deben lastimar el imaginario; la materialización de la abyección en las imágenes nos lastima, pues, para que abramos los ojos y escuchemos los signos de vida, tal vez respondiendo con resistencia al poder que amenaza nuestras vidas. Es una tesis que Judith Butler lleva elaborando desde "What is critique?" [...], el último con respecto a la representabilidad de la violencia en los campos de Abu Ghraib.

Justamente aquí trabaja la escritura de sangre, demostrando que las formas de vida sociales o los conceptos epistemológicos, al capturar la vida, son desbordados por la vitalidad de la vida, por la *dynamis*.<sup>80</sup>

Dal silenzio verbalizzato da questa scrittura emerge la vita della vittima, ma se il linguaggio detectivesco si presenta freddo e distante è per obbligare il lettore a prendere coscienza della violenza del suo tempo storico; non rappresenta la violenza se non per praticarla sull'immaginario del lettore, per fargli aprire gli occhi. Per la studiosa Bolaño servendosi di un'idea forte di letteratura rappresenta la barbarie di fronte cui la politica si dimostra impotente:

La literatura y el arte pueden situarse en el espacio límite en el que reside la inquietud de la vida para echar luz a los vados y las aporías existentes en la relación entre orden y violencia, poniendo al escritor/lector a la escucha de signos, huellas, presencias de lo que es silenciado, destruido, desaparecido. Es algo que fue vivido y entra en el lenguaje, afectando al lector. La novela es, pues, la iniciación a un sujeto ético-político, que, si bien está situado en los contextos locales, está abierto a las escrituras del mundo. El "Planeta Bolaño" señala, pues, el espacio paradigmático de una nueva *WeltLiteratur*, entendida como proceso ético-político de escrituras particulares y de su interacción con el mundo.<sup>81</sup>

Negli spazi limite della vita, quelli a contatto con la violenza, la letteratura mostra la mano dell'ordine politico e si pone in ascolto delle vite distrutte, e così procede all'iniziazione di un lettore come nuovo soggetto etico-politico.

In tutti questi ultimi studi è presente l'idea che il silenzio e lo sguardo sul cadavere abbiano la funzione di salvare le donne morte dall'oblio. Un'idea che possiamo riassumere con le parole di Benjamin:

---

<sup>80</sup> *Ivi*, pp. 23, 28-29.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 30

Nell'idea di felicità, in altre parole, vibra indissolubilmente l'idea di redenzione. Lo stesso vale per la rappresentazione del passato, che è il compito della storia. Il passato reca seco un indice temporale che lo rimanda alla redenzione. C'è un'intesa segreta fra le generazioni passate e la nostra. Noi siamo stati attesi sulla terra. A noi, come ad ogni generazione che ci ha preceduto, è stata data in dote una *debole* forza messianica, su cui il passato ha un diritto. Questa esigenza non si lascia soddisfare facilmente...<sup>82</sup>

I morti ci chiedono redenzione e per farlo abbiamo una debole forza messianica. Questa è propria anche della letteratura. La rappresentazione delle centotredici vittime de *La parte de los Crímenes* riscatta le omologhe persone storiche dall'anonimato, dall'oblio, e rende loro giustizia. Alcune di quelle rappresentate corrispondono alle persone reali, la cui uccisione è stata documentata in *Huesos en el desierto*, presente sulla scrivania di Bolaño<sup>83</sup>. Per tutte le altre morti di Ciudad Juárez restava un destino di oblio, che dalla letteratura è stato riscattato, e un interrogativo volto all'impunità, a cui la letteratura ha provato a rispondere.

Si è visto il rischio che si corre a interpretare il rapporto che Bolaño ha con il male a partire dal quello tra la parola e il silenzio. Si ottiene l'idea di un'esaltazione della violenza, senza il sentimento del suo contrario, il Bene, e così si priva la lettura di quella complessità che permetterebbe di far quadra su tutti i testi. Quindi, bisogna tentare di chiarire il rapporto problematico tra la scrittura e il male per altre vie. La più utile è sembrata quella del dialogo tra letteratura e realtà, che andremo ad approfondire nei prossimi capitoli. Vedremo che è sul fronte del rapporto tra letteratura e azione che si giocherà la partita, ridefinendo sfere di competenza e alleanze.

### 1.5. Due detective differenti

Leggendo un episodio di *Estrella distante*<sup>84</sup> si è visto con Andrews la priorità che i personaggi danno alla prevenzione del male rispetto alla sua conoscenza. Ora si può riprendere il passo per intero e commentarlo.

---

<sup>82</sup> Dalla seconda "Tesi di filosofia della storia", in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, p. 76.

<sup>83</sup> Informa D. G. Gonzáles che Bolaño, dopo la lettura del reportage, continuasse a informarsi quotidianamente con l'autore sul proseguo della vicenda. Cfr. *op. cit.*, p. 54.

<sup>84</sup> R. Bolaño, *Estrella distante*, Barcelona, Alfaguara, 2016.

Espéreme aquí o váyase a la estación de Blanes y coja el primer tren. Nos veremos más tarde en Barcelona. Es mejor que no lo mate, dije. Una cosa así nos puede arruinar, a usted y a mí, y además es innecesario, ese tipo ya no le va a hacer daño a nadie. A mí no me va a arruinar, dijo Romero, al contrario, me va a capitalizar. En cuanto a que no puede hacer daño a nadie, qué le voy a decir, la verdad es que no lo sabemos, no lo podemos saber, ni usted ni yo somos Dios, sólo hacemos lo que podemos. Nada más. [...] No vale la pena, insistí, todo se acabó. Ya nadie hará daño a nadie. Romero me palmeó el hombro: En esto es mejor que no se meta, dijo. Ahora vuelvo. [...] Al mirarlo me pareció idéntico a Edward G. Robinson. [...] los mismos ojos. Ojos que saben. Ojos que creen en todas las posibilidades pero que al mismo tiempo *saben* que nada tiene remedio.<sup>85</sup>

Romero sta per andare a uccidere Wieder e dice al narratore di aspettarlo, questi ha un ripensamento e gli risponde spaventato che la faccenda potrà rovinarli, che in fondo i crimini di Wieder sono passati, che insomma tutto è finito e che nessuno farà più del male a nessuno. Romero gli risponde che questo lo può sapere solo Dio, lo scrittore ne osserva il volto che gli ricorda quello di un attore che crede in tutte le possibilità ma che in fondo sa che non c'è rimedio.

In questo passo manca un elemento importante presente invece nella risposta del Bolaño finzionale del racconto de *La literatura nazi en América*, quello che rimanda al legame tra la letteratura e il male, forse perché in questo romanzo il tema è già ampiamente sviluppato nel legame tra Wieder e Arturo B come gemelli siamesi. Leggiamolo allora da “Carlos Ramírez Hoffman”:

No lo mate, por favor, ese hombre ya no le puede hacer mal a nadie, dije. Eso usted no lo puede saber, dijo Romero, ni yo tampoco. No le puede hacer daño a nadie, dije. En el fondo no lo creía. Claro que podía hacer daño. Todos podíamos hacer daño. Ahora vuelvo, dijo Romero.<sup>86</sup>

Bolaño lo prega di non ucciderlo, senza troppa convinzione, e riflette tra sé e sé concedendo al detective che effettivamente Wieder può ancora far del male, e quindi va fermato, perché «tutti possiamo fare del male». Il personaggio ha dunque un breve slancio di empatia verso l'assassino, vuole salvarlo, in qualche modo non lo sente così distante, perché dice che sì, può ancora far del male, ma come tutti, perché tutti ne siamo in grado. Per la passività con cui il personaggio Bolaño si piega alle priorità di Romero si sarebbe portati a concludere che anche per lui sia più importante prevenire il male,

---

<sup>85</sup> *Ivi*, pp. 162-163. Questa visione della vita come marcata da un senso di ineluttabilità è riportata dallo stesso autore in vari saggi e interviste, per es.: «¿El mundo tiene remedio? –El mundo está vivo y nada vivo tiene remedio y ésa es nuestra suerte.», in M. Maristain, “El mundo está vivo y nada tiene remedio”, in «Playboy», Ciudad de México, junio 2003, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, a cura di Braithwaite A., Chile, Universidad Diego Portales, 2006, p. 72.

<sup>86</sup> R. Bolaño, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Debolsillo, 2017, p. 202.

ma l'affermazione finale segna una distanza netta tra i due detective, e li differenzia anche nelle finalità delle rispettive ricerche. Infatti, una distinzione importante da fare è proprio quella tra i detective poliziotti e i detective poeti, che hanno metodi di indagine e finalità differenti. I primi sono eredi di un mondo cui Bolaño si contrappone, come ha rilevato Magda Sepúlveda. La critica studia l'interesse di Bolaño per il poliziesco come una polemica postmoderna nei confronti dei valori della modernità, della razionalità. Nel poliziesco classico, suo genere manifesto, c'è un soggetto, il detective, che recide ogni legame emotivo con gli altri personaggi e con tutto ciò che può distrarlo dall'aver uno sguardo lucido sul caso da risolvere. Il mondo è leggibile perché visto a distanza come un puzzle di cui rintracciare i tasselli mancanti, obiettivo della ricerca. Il detective prova così a spiegare la scomparsa di un oggetto, di una persona; si chiede il perché, trova il come e il chi, ristabilendo con la logica il nesso di causa-effetto. La verità è conoscibile e trasmissibile, afferrabile da uno sguardo oggettivo su un mondo ben distinto dall'interiorità del soggetto. La verità permette di trasformare il mondo. Il detective, ragionando, lo modifica. Il dipanarsi della ricerca struttura la trama del romanzo e riordina il mondo. In *Monsieur Pain*, invece, il protagonista non riesce a separare interiorità ed exteriorità, non riesce a vedere il mondo come qualcosa di scomponibile, ma lo percepisce nel suo insieme, come un tutt'uno dato dalla miriade di indizi percepibili. Non potendo scomporre e ritagliare non riesce a cercare un oggetto preciso ma indaga qualcosa di ineffabile. Lo fa con piste suggeritegli dai sogni, ordina fatti solo apparentemente coerenti, e il lettore non ha mezzi per capire se vi sia davvero un complotto nella morte di Vallejo o se si tratti della paranoia del mesmerico. Nessuno risulta colpevole di quella morte se non una serie di fatti accaduti involontariamente rispetto ai soggetti, fortuitamente, casualmente, e così il caso da risolvere si trasforma nel caso, l'*azar*. La possibilità di rintracciare e ricostruire meccanismi di causa-effetto è delegata dall'incapacità dello sguardo, non più oggettivo, ma allucinato, che non separando interno ed esterno muta la verità da un sapere verificabile a qualcosa di soggettivo, relativo allo sguardo, a una credenza, una fede. I fatti stessi, riordinati in una successione solo apparentemente coerente, sono indistinguibilmente reali o fittizi, e sostanzialmente indefinibile resta la natura della ricerca e del suo oggetto. Per Sepúlveda, quindi, il destinatario stesso di questa ricerca, Vallejo, non è che una metafora della poesia, del linguaggio. Il detective si trova di fronte al proprio sguardo sul mondo, vero oggetto della sua ricerca.

Lo buscado aquí es la poesía, es decir, un objeto inasible. Debido a estos trastoque, la novela parece señalar que el delito ocurre siempre, por tanto definir qué se considerará un caso es un problema relacionado con la mirada del espectador y resolverlo será encontrarse con la propia mirada, lo que equivale, según este texto, a hallar la poesía.<sup>87</sup>

Dunque, si abbandona un metodo logico di ricerca per incontrarsi col proprio sguardo, e quindi con la poesia. Vi sono un nuovo concetto di verità e un nuovo metodo per avvicinarvisi, sono cambiati il concetto di caso, di delitto – che viene relativizzato – di autore del crimine, ma anche l’oggetto di ricerca, le piste ammissibili o meno per rintracciarlo, la scomponibilità del contesto, la verificabilità delle deduzioni. Il genere è rivoltato come un calzino.

Abel Romero è dunque un esempio di poliziotto classico, mentre il Bolaño finzionale del racconto, (come l’Arturo B di *Estrella distante*) è un poeta, una categoria che per Promis è segmentata tra i falsi poeti e i veri poeti. I primi sono personaggi che vivono nella devianza morale o sociale, attratti dalla poesia come spazio simbolico in cui è accettata la violenza, cui possono dare libero sfogo (come quelli de *La literatura nazi en América*, che vengono parodizzati, o in *Nocturno del Chile*, dove si sottolinea come l’amore per la poesia occulti in verità la vicinanza al crimine). Esempi dei secondi sono Arturo Belano e Ulises Lima, ne *Los detective salvajes*, rappresentati nella prima parte del libro come ragazzi che vivono solo di poesia e *querelle* letterarie. Anche loro vivono di una logica sovversiva, perché per vivere e pagarsi il viaggio alla ricerca della loro maestra e musa Cesárea Tinajero si danno allo spaccio. Si differenziano dai primi perché non sono attratti dalla violenza in sé, ma propongono un gesto di rottura con la società. Si rivolgono al lettore per scuoterlo con un effetto di straniamento, che nel leggere della loro condotta può chiedersi quanto la dicotomia legale e illegale possa davvero rendere conto delle categorie di bene e male. Dunque sono criminali perché sovversivi dei valori della società, in conformità con l’eredità avanguardistica: «La práctica poética es, por naturaleza -y aquí reside asimismo el peligro de sus “desviaicones” – un acto “criminal” porque al colocarse frente a los ojos del lector lo que éste no quiere ver amenaza su comodidad y desfamiliariza su mundo»<sup>88</sup>. Così, in *Monsieur Pain*

Vallejo es un criminal que debe desaparecer no debido al peligro que implica su ideología revolucionaria y su militancia en el partido comunista, sino porque su poesía es aún más revolucionaria y destructiva que aquéllas.

---

<sup>87</sup> Sepúlveda, *op. cit.*, p. 109.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 60.

Su poesía es un acto criminal porque amenaza socavar lo establecido, desmorona el canon, fragmenta las imágenes tradicionales, horada la comodidad, pone en jaque a la normalidad racionalista, todo aquello que el otro misterioso español llama también el “sentido común.”<sup>89</sup>

All’eredità avanguardistica del gesto di rottura si affianca poi un interesse più profondo per il male, che deriva dai metodi d’indagine già studiati da Sepúlveda in *Monsieur Pain*, e che Quintero studia e applica a *Los detectives salvajes* assieme alle ascendenze di storiografia letteraria che consegnano tratti importanti ai personaggi di Bolaño.

Si ricorda preliminarmente la struttura e la trama del romanzo, rilevando i tratti utili al proseguio del discorso. *Los detectives salvajes* è un romanzo del 1998. Secondo le categorie di Quintero sarebbe un romanzo di poeti, che rappresenta poeti *bardo*, e questi sono poeti detective. Il romanzo è composto di tre parti, «Mexicanos perdidos en México (1975)», «Los detectives salvajes (1976-1996)», «Los desiertos de Sonora (1976)». Queste sono ambientate tra l’America Latina, l’Europa e l’Africa, e coprono un arco temporale complessivo di ventuno anni. Il romanzo racconta principalmente la storia di un’avanguardia di poeti e del suo dissolversi, del loro cercarsi e ricordarsi, della ricerca della poesia, del ricercare in sé, e della nostalgia nel ricordarlo, del compito di far rivivere la ricerca rendendola di nuovo possibile, ad ogni lettura, infinitamente. Nella prima parte un giovane poeta di nome Juan García Madero è invitato a far parte di questa avanguardia, chiamata Realvisceralismo, e scrive un diario in cui tenta di raccontare i giorni messicani del gruppo. Questa parte è narrata da lui in prima persona. In chiusura, il giovane segue i protagonisti, Arturo Belano e Ulises Lima, in fuga per portare in salvo una prostituta, Lupe, dal suo protettore, Alberto. La storia verrà ripresa nella terza parte. A tenere il collegamento tra la prima e l’ultima parte, quelle cronologicamente contigue, nella seconda troviamo un’intervista che i due giovani Belano e Lima conducono al vecchio Amadeo Salvatierra sui suoi rapporti con Cesárea Tinajero e sulla genesi dell’unica poesia da lei pubblicata, e custodita in una rivista in possesso dell’amico, che mostra ai due giovani. Cesárea era stata la fondatrice di una corrente cui realvisceralisti si rifanno, quella del *realismo visceral*, e adesso vogliono rintracciarla. All’interno di questa parte l’intervista svolge un ruolo di cornice, mentre la narrazione viene affidata a un autore implicito di cui non conosciamo l’entità, che non parla mai, e che nell’arco dei vent’anni successivi intervista a sua volta tutti i poeti e le poetesse di quel gruppo di realvisceralisti che si è sciolto con la partenza dei suoi due esponenti princi-

---

<sup>89</sup> *Ibidem.*

pali. L'obiettivo immediatamente deducibile dell'autore implicito è quello di ricostruire la storia dei due protagonisti e rintracciarli. Questa seconda ricerca svolta dall'autore implicito terminerà nel 1996, con il fallimentare incontro/scontro che un Lima invecchiato affronta con l'istituzione della poesia Octavio Paz, tanto odiato dai realvisceralisti, e soprattutto dopo il dissolvimento di Belano in Africa, diretto a morte quasi certa per non lasciar morire da solo un amico fotoreporter. La terza parte riavvolge il tempo della storia a quella partenza di vent'anni prima e quindi viene nuovamente affidata alla penna di Madero, che racconta del viaggio in auto cominciato per salvare Lupe e proseguito alla ricerca di Cesárea. Consumata l'esperienza del gruppo nel Df<sup>90</sup>, infatti, non avendo un modello di futuro, i giovani vogliono andare in cerca del loro passato. La poetessa verrà trovata e nello stesso momento il protettore di Lupe avrà raggiunto la squadra. A questo punto segue una colluttazione in cui la poetessa si immola per salvare i giovani, che involontari complici della sua morte si separano. Arturo e Lima partiranno verso l'Europa, avviando il materiale della seconda parte. Il romanzo si chiude con Madero ancora nei deserti del Sonora, che pensando a un ideogramma che rappresenta una finestra si chiede cosa vi sia al di là, aprendo infinitamente la ricerca della poesia fuori dal libro.

Abbiamo dunque un narratore, un autore implicito, e tre linee di ricerca, da valutare applicando ai cosiddetti detective la struttura del poliziesco per vedere le differenze d'uso e cosa ci dicono del funzionamento della figura dei poeti nell'opera e, cosa che più ci interessa qui, dell'idea di poesia dell'autore. Con Quintero abbiamo modo di vedere da vicino lo schema già riassunto con Sepúlveda. Si diceva che il poliziesco basa l'interazione del lettore su un numero limitato di caratteristiche che si ripetono per costruire un antefatto topico da cui lanciarsi nelle deduzioni. Si tratta di un genere basato su continue riscritture e che necessita da parte del lettore di un bagaglio di letture pre-ve. Questi, fiducioso della risoluzione del caso, si concentra sul procedimento logico, in cui risiede la fonte del piacere estetico. Invece, sottolinea Quintero, ne *Los detectives salvajes* le aspettative del lettore del poliziesco vengono del tutto contrariate. Abbiamo tre detective: Garcia Madero, il cui oggetto di ricerca non è chiaro, Belano e Lima, che cercano Cesárea, e l'autore implicito della seconda parte, che cerca i due poeti<sup>91</sup>. Il pri-

---

<sup>90</sup> Distrito Federal, Ciudad de México.

<sup>91</sup> ma anche, argomenta lo studioso, di riscattare la voce delle migliaia di poeti caduti nell'oblio della storia della letteratura e delle trame della vita materiale, ma che avevano creduto e credono ancora nella vera



mo detective, invece, cerca di riportare al lettore la vita intima e i luoghi frequentati dai poeti, ma peccano la sua memoria e la sua conoscenza dello spazio: Madero non ricorda, si perde in una città che un vero detective conoscerebbe a menadito. Eppure, Quim Font, personaggio marginale nella storia, ma di spessore, lo preferisce a tutti e ce lo rappresenta come un poeta vero, dagli occhi ben aperti e l'anima pura, il migliore.

¿De dónde procede el poder de Juan García Madero? Como él mismo lo vislumbró desde el inicio de su narración, "una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realvisceralismo, si mal no recuerdo [...] era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad". Se alude entonces a un arquetipo preciso de personaje, el detective, pero visto desde una variante especial: aquel cuyo pensamiento no gira en torno a la lógica y no apuesta por una explicación racional del mundo. Se trata de un investigador que no es capaz de acometer una exploración de forma rigurosa, no tanto porque no tenga la capacidad de hacerlo sino porque no es su interés. Como en el caso de Monsieur Pain, los personajes tienen más cercanía con un filósofo romántico que con los *tough guys* que pueblan las ficciones policiales y de detectives. Y es de esa desconexión que tanto García Madero como Belano y Lima [...] reciben su poder sobrenatural.

Questa sovrapposizione tra il mondo logico poliziesco e quello alogico del poeta romantico è centrale e strutturante l'opera. Belano e Lima sono detective più classici di Madero, perché hanno un obiettivo preciso, trovare Cesárea, e uno strumento investigativo logico, quello dell'intervista, ma cercano una poetessa, e i loro metodi sono diversi: si drogano, confidano nel potere del sogno. Se Arturo potrà seguire l'amico fotoreporter è perché conosce la notte, il sogno, e se stesso. Bolaño si rifà insomma a una tradizione

que lo vincula con Rimbaud, el vidente, y con el último Victor Hugo, el exiliado. Las raíces de esta concepción [...] se fundamentan a su vez en la filosofía alemana de la naturaleza. Cuando Amadeo Salvatierra rememora al chileno y al mexicano leyendo la revista Caborca, en la misma línea de la simbiosis mencionada anteriormente, recuerda que mientras uno parecía despierto, el otro dormía pero continuaba hablando desde su estado de somnolencia, y viceversa (552-553). Los sueños, la locura, el ocultismo y la total desconexión con el mundo real son elementos centrales en la concepción del poeta en el mundo de Bolaño. García Madero sueña con un hombre que caminaba por un valle de huesos (561), adelantándose así a su recorrido por los desiertos de Sonora, que culminarán con la muerte de Cesárea. La capacidad de prever el futuro por medio de los sueños es una práctica común en los personajes de *Los detectives salvajes*.

Questa vicinanza al mondo alogico, notturno, è sorella di una visione della natura come un «sistema animado, no divisible, que aunque se manifiesta como múltiple,

---

letteratura, non piegandosi al mercato editoriale, e sostenendo così indirettamente l'ascesa dei poeti maggiori. Il discrimine tra chi cede e chi resta fedele alla letteratura costituisce uno dei motori più importanti della storia, ed è un altro tema caro a Bolaño, così come l'estrema fortuna editoriale cui è sottoposto «il fragile esercizio della letteratura» (cfr. *La belleza de pensar, op. cit.*)

siempre mantiene una unidad primordial» da rintracciare cogliendo le analogie tra il soggetto e il mondo esterno come faceva Rimbaud:

el primer objeto de análisis para alguien que quiera llamarse a sí mismo poeta es el estudio de sí mismo, buscando su alma, inspeccionándola, llevándola hasta el límite y aprendiendo de ella. Pero ese conocimiento no es el mismo que se asocia tradicionalmente a la episteme occidental: si se quiere aprender de la propia alma se le debe conducir hasta experiencias borrosas y hacia búsquedas por aquello que se califica como feo. [...] Lo horroroso no es una concreción biológica o un accidente histórico: es un acto al que se orienta la propia voluntad del sujeto. Si el poeta quiere ser un visionario debe convertirse en un visionario, y esto lo consigue consumiendo en sí mismo todos los venenos de su alma, el amor, el sufrimiento y la locura, y a través del desorden de los sentidos. El producto será la asimilación del poeta con la figura mítica de Prometeo: [...] y al de Orfeo, por medio de su viaje hacia la noche. Como este, el poeta desciende hasta el Hades, a las profundidades del sueño, y desde allí, fortalecido por ese encuentro que lo devuelve a la unidad, asciende con la valentía necesaria para robar el conocimiento que hasta ese momento había sido propiedad de los dioses. [...] Es esta idea de unidad entre el micro y el macrocosmos, articulada a la desconexión de lo aparentemente real, la que explica la necesidad de entender primero la propia naturaleza humana oculta a los ojos no iniciados para acceder luego a la comprensión de las cosas exteriores. Y es esta también la base que permite la formulación del imaginario del poeta en *Los detectives salvajes*: investigadores que confían en que solo el conocimiento interior, el abandono a las pulsiones naturales del ser humano y el éxtasis creador son la base última de la comprensión humana.

Per essere poeti bisogna gettare gli occhi nell'abisso innanzitutto di se stessi, conoscersi per conoscere il mondo, discendere nell'abisso dell'io e del sogno per sperimentare l'intero ventaglio esperienziale ed emotivo dell'umanità di cui si fa parte e che si va a indagare, quindi anche il male, che diventa strumento di conoscenza. Acquisite così nuove chiavi di lettura il poeta può poi tornare al mondo e comprenderlo pienamente. C'è quindi un interesse per il tema del male che va oltre l'esigenza di prevenirlo, come intende Andrews, un'esigenza che trova spazio nella rappresentazione di alcuni personaggi, i detective poeta. Quintero rileva però solo l'effetto immediato di creare con un poeta di tal misura una figura salvifica, analizzando un episodio interessante. In questo Arturo Belano lavora come guardiano in un campo notturno e sarà l'unico ad avere il coraggio di calarsi in un burrone per salvare un bambino: Il critico interpreta la figura del bambino come immagine della poesia, che si trova nell'abisso – proprio come il male – e che solo un poeta dallo spessore orfico può salvare:

¿por qué es Belano el único capaz de ahuyentar al demonio y salvar a la poesía? Como afirma Rilke en sus *Cartas* recogiendo la tradición romántica alemana, el conocimiento de uno mismo y una inocencia semejante a la

de un niño, son elementos centrales de la inspiración poética. Solo aquel que se desentiende de su propia conciencia, renuncia a "estar en constante guardia" y adopta un espíritu infantil, puede acercarse a la creación poética pura y a la comprensión de los misterios del hombre y de la naturaleza.

La conoscenza del male è quindi fondamentale al recupero di quell'innocenza necessaria all'ispirazione poetica, innocenza che è recupero dello sguardo di un bambino. Sullo stretto legame tra infanzia, gioco letterario e male vedremo giocarsi tutto il libro di Bataille *La letteratura e il male*, utile a capire tanto la natura del male in 2666 quanto a dirci qualcosa su una partita molto importante che Bolaño gioca per riscattare la letteratura dalle sue condizioni di possibilità.

### 1.6. Esempi di "inabissamento"

Lo sguardo del poeta rivolto nel proprio abisso non è solo uno strumento di indagine del detective poeta, bensì un vero e proprio procedimento compositivo dell'autore, come si argomenterà in questo paragrafo. In *Los perros románticos*, *Estrella distante*, *Tres e Amberes* l'autore scrive tramite il filtro di un personaggio. Bolaño utilizza il suo alter ego e altri personaggi per avvicinarsi al materiale narrativo in una sorta di unabissamento che passa per la divisione della voce narrante in più punti di dizione, con sfere di competenza differenti. Partiamo dal primo libro per rintracciare i meccanismi di questo procedimento e come questo si relaziona alla conoscenza del male. Il libro contiene quarantadue poesie narrative in versi liberi, composte in un periodo che va dal 1980 al 1998. Libro e non raccolta perché nonostante non sia strutturato in sezioni si può rintracciare un ordine che compone un diario di formazione e allo stesso tempo di ricordi. Sono individuabili infatti due io che portano avanti la storia, l'io dell'autore adulto che ricorda il sé ventenne, e quello giovane cui il primo dà spazio per raccontare alcune vicissitudini. Il libro si apre e si chiude con la prima voce, che ne governa la struttura perché il dettato è quasi sempre all'imperfetto. Una volta ribadito che l'aneddoto che si sta per narrare è un altro ricordo, la prima voce si ritrae e prende parola l'io giovane. Lo notiamo perché nonostante il tempo resti lo stesso cambia lo sguardo sul mondo, quindi i pensieri e le emozioni rappresentate. Il senso della biforcazione della voce narrante si individua nella vittoria della memoria e del sogno che possono far rivivere il desiderio e il coraggio della giovinezza, «Un burro de otro planeta/ Que es el anhelo desbocado de

nuestra ignorancia,/ Pero que también es nuestra esperanza/ Y nuestro valor./ Un valor innombrable e inútil, bien cierto,/ Pero reencontrado en los márgenes/ Del sueño más remoto./ En las particiones del sueño final,/ En la senda confusa y magnética/ De los burros y de los poetas.»<sup>92</sup> In questi versi, l'io esprime l'esigenza di salvarsi rievocando e quindi rivivendo il legame della giovinezza con la poesia, conosciuta in un lungo percorso di formazione. La poesia è indicata come qualcosa che permette all'adulto di sopravvivere in ogni avversità («¡Y siempre me protegiste! / En la derrota y en la rayadura.»<sup>93</sup>) e che quindi dichiara di voler seguire ovunque e nonostante lo sforzo che possa richiedere («Porque contigo puedo atravesar/ los grandes espacios desolados/ y siempre encontraré la puerta/ que me devuelva/ a la Quimera»<sup>94</sup>). Dopo il sogno e l'illusione la poesia è l'unica cosa che conta per sopravvivere in un mondo disperato e riscattare la voce degli oppressi. («La revolución se llama Atlántida/ Y es feroz e infinita/ Mas no sirve para nada/. A caminar, entonces, latinoamericanos/ A caminar a caminar/ A buscar las pisadas extraviadas/ De los poetas perdidos/ En el fango inmóvil/ A perdernos en la nada/ O en la rosa de la nada/ Allí donde sólo se oyen las pisadas/ De parra/ y los sueños de generaciones/ Sacrificadas bajo la rueda/ Y no historiadas»<sup>95</sup>). Il libro si sviluppa su due percorsi che pian piano arrivano a confondersi: quello dello sguardo rivolto verso l'esterno, e quello dello sguardo rivolto verso l'interiorità del poeta, del ricordo, del sogno. Fin da subito siamo immersi nel percorso del ventenne che, mosso dai propri sogni, parte per un viaggio in cui incontra innanzitutto le difficoltà di un ambiente ostile: «sangriento día de lluvia/ [...] detrás de la cortina de juncos, en el barrizal,/ con los dedos de los pies agarrotados en el dolor/ [...] aterido y fijo en un barrizal que acaso no sea/ de este mundo, descalzo en medio del sueño que se mueve/ desde nuestros corazones hasta nuestras necesidades,/ desde la ira hasta el deseo: cortina de juncos/ que se abre y nos ensucia y nos abraza.»<sup>96</sup>. Incontra poi figure del dolore, come «el gusano», un mendicante che vive ai margini della società alla frontiera con gli Stati Uniti, e che viene descritto come un predicatore della povertà e un esegeta della violenza latinoamericana. Quest'incontro permette all'io di conoscere la follia da vicino, ma gli fa scoprire

---

<sup>92</sup> “El burro”, in R. Bolaño, *Los perros románticos*, Barcelona, Editorial Lumen, 2000; ed. italiana: R. Bolaño, *I cani romantici*, Roma, Sur, 2018, pp.81-82.

<sup>93</sup> “Musa”, in *Ivi*, p. 89.

<sup>94</sup> *Ivi*, p.90.

<sup>95</sup> “Los pasos de Parra”, in *Ivi*, pp. 84-85.

<sup>96</sup> “Sangriento día de lluvia”, in *Ivi*, p. 20.

anche che un emarginato può vivere, assieme ai suoi pari, di un sogno, benché povero e minimale. Così l'io ragiona su una cittadina vicino al confine: «¿Y qué esperaban que apareciera por allí?, pregunté./ El viento y el polvo, tal vez./ Un sueño mínimo/ pero en el que empeñaban/ toda su obstinación, toda su voluntad»<sup>97</sup>. Il giovane, tracotante fino a un attimo prima, rivede nelle parole del mendicante se stesso e la sua generazione, i suoi sogni di fuga dalla violenza. Incontra anche figure del dolore femminili. La prima è Lupe, una giovane prostituta che vive di un lutto e di un senso di colpa infiniti per la morte del figlioletto, al cui racconto l'io adulto ricorda, e quello giovane rappresenta, che «no sabía qué decirle/ [...] Así que me quedaba callado»<sup>98</sup>. Lo stesso esito nell'incontro con *La francesa*: «No me quiero morir, sussuraba mientras se corría/ En la perspicaz oscuridad del dormitorio./ Y yo no sabía qué decir»<sup>99</sup>. Se il sogno del viaggio – che intanto ha assunto la rappresentatività di sogno collettivo – costituiva il primo filone di questa ricerca, a contatto con questi esempi di disperazione comincia a perdere importanza a favore di un secondo filone narrativo, quello del sogno interiore e del raccoglimento, che indica la strada all'apprendista poeta, come annunciato nella poesia proemiale: «Y a veces me volvía dentro de mí/ y visitaba el sueño [...] Y la pesadilla me decía: crecerás»<sup>100</sup>, e che a questa altezza del libro comincia a manifestarsi, per esempio in “Sucio, mal vestido”, che nell'edizione italiana viene unita alla poesia successiva, che pure riportiamo:

En el camino de los perros mi alma encontró  
a mi corazón. Destrozado, pero vivo,  
sucio, mal vestido y lleno de amor.  
En el camino de los perros, allí donde no quiere ir nadie.  
Un camino que sólo recorren los poetas  
cuando ya no les queda nada por hacer.  
¡Pero yo tenía tantas cosas que hacer todavía  
y sin embargo allí estaba: haciéndome matar  
por las hormigas rojas y también  
por las hormigas negras, recorriendo las aldeas  
vacías: el espanto que se elevaba  
hasta rocar las estrellas.  
Un chileno educado en México lo puede soportar todo,  
pensaba, pero no era verdad.  
Por las noches mi corazón lloraba. El río del ser, decían  
unos labios afiebrados que luego descubrí eran los míos,  
el río del ser, el río del ser, el éxtasis

<sup>97</sup> “El gusano”, in *Ivi*, p. 24.

<sup>98</sup> “Lupe”, in *Ivi*, p. 26.

<sup>99</sup> “La francesa”, in *Ivi*, p. 29.

<sup>100</sup> “Los perros románticos”, in *Ivi*, p. 13.

que se pliega en la ribera de estas aldeas abandonadas.  
Sumulistas y teólogos, adivinadores  
y salteadores de caminos emergieron  
como realidades acuáticas en medio de una realidad  
metalálica.  
Sólo la fiebre y la poesía provocan visiones.  
Sólo el amor y la memoria.  
No estos caminos ni estas llanuras.  
No estos laberintos.  
Hasta que por fin mi alma encontró a mi corazón.  
Estaba enfermo, es cierto, pero estaba vivo.

...

Soñé con detectives helados en el gran  
refrigerador de Los Ángeles  
en el gran refrigerador de México D.F.<sup>101</sup>

Il viaggio perde valore conoscitivo per aver esaurito quanto c'era da sapere, ossia quanto viene dall'esperienza dell'incontro con gli ultimi. Così il suo lascito consiste nel connettere l'io a una postura che adesso dovrà coltivare nelle visioni della poesia, dove può proseguire la ricerca. Nel primo sogno che segue questa realizzazione ecco che l'io incontra per la prima volta i detective, figure della ricerca e della notte a contatto con l'orrore, cui dedica i quattro testi contigui. Nell'ultimo di questi leggiamo: «intentaban mantener los ojos abiertos/ en medio del sueño./ Soñé con crímines horribles/ [...] nuestra época, nuestras perspectivas,/ nuestros modelos del Espanto»<sup>102</sup>. Come il poeta anche i detective sanno tenere gli occhi aperti nel buio, e gli fanno conoscere il Terrore. Mentre prosegue questo apprendistato poetico l'io adulto guarda retrospettivamente al 1976, quando, in «La visita al convaleciente»: «Es 1976 y la Revolución ha sido derrotada/ pero aún no lo sabemos./ Tenemos 22, 23 años»<sup>103</sup> e adesso vede nelle figure incontrate allora «iconos transparentes de la pasión mexicana,/ se agazapan la gran advertencia y el gran perdón,/ aquello innumerable, parte del sueño, que muchos años/ después/ llamaremos con nombres varios que significan derrota./ La derrota de la poesía verdadera, la que nosotros escribimos con sangre»<sup>104</sup>. Questa sconfitta della vera poesia riguarda la postura avanguardistica che fa un tutt'uno della poesia e della vita, dell'azione all'inseguimento dei propri sogni, incarnata dalle vite di Belano e Lima in *Los detectives salvajes*, poeti che in quel libro non danno a leggerci un solo verso ma che viaggiano molto e portano la conoscenza e la pietà insite nell'esercizio poetico al

---

<sup>101</sup> *Ivi*, pp. 33-36.

<sup>102</sup> «Los detectives helados», in *Ivi*, p.39.

<sup>103</sup> «La visita al convaleciente», in *Ivi*, p. 43.

<sup>104</sup> *Ivi*, pp. 46-47.

massimo grado di coerenza quando Belano seguirà l'amico fotoreporter (López Lobo) nel pericolo di una probabile morte per non lasciarlo solo. Il senso di sconfitta è dato dal prendere coscienza che nonostante si letteraturalizzi la vita questa poesia non è riuscita a modificare il Reale, sia pure in quest'estetica vitale e non scrittoria. Questa consapevolezza, questo trauma, aprirà un contenzioso tra la letteratura e la realtà molto importante per Bolaño, come vedremo nel terzo capitolo. Ad ogni modo, poco più avanti in questo libro d'apprendistato poetico, la poesia dell'io giovane in viaggio (piagato dagli incontri che abbiamo visto) perde definitivamente la sua possibilità d'incantare il mondo nella poesia "Lluvia":

Llueve y tú dices es como si las nubes  
 lloraran. Luego te cubres la boca y apresuras  
 el paso. ¿Como si esas nubes escuálidas lloraran?  
 Imposible. Pero entonces, ¿de dónde esa rabia,  
 esa desesperación que nos ha de llevar a todos al diablo?  
 La Naturaleza oculta algunos de sus procedimientos  
 en el Misterio, su hermanastro. Así esta tarde  
 que consideras similar a una tarde del fin del mundo  
 más pronto de lo que crees te parecerá tan sólo  
 una tarde melancólica, una tarde de soledad perdida  
 en la memoria: el espejo de la Naturaleza. O bien  
 la olvidarás. Ni la lluvia, ni el llanto, ni tus pasos  
 que resuenan en el camino del acantilado importan.  
 Ahora puedes llorar y dejar que tu imagen se diluya  
 en los parabrisas de los coches estacionados a lo largo  
 del Paseo Marítimo. Pero no puedes perderte.<sup>105</sup>

Perduta questa possibilità il poeta cercherà la poesia dentro di sé. Con una citazione da Baudelaire e un'immagine che verrà ripresa in 2666 ne *La parte de Amalfitano*, il mondo disincantato consegna al poeta orfano una maturità e una forza con cui saprà non perdersi nell'abisso dell'interiorità. Questa forza verrà utilizzata – parafrasando il finale del racconto *Pepe el Tira* – per non perdersi nel buio, come in infiniti luoghi di Bolaño. *Los perros románticos* prosegue nel contatto con il sogno e in questo ritirarsi dello sguardo dall'esterno all'interiorità, dove viene finalmente trovata la vera forza della poesia, come preannunciato in una delle prime poesie del libro, un testo senza punto di dizione individuato, dove si dichiarava che: «La poesía entra en el sueño/ como un buzo en un lago./ La poesía, más valiente que nadie,/ entra y cae/ a plomo. [...] un buzo/ inocente/ envuelto en las plumas/ de la voluntad».<sup>106</sup> Questo raccoglimento dello sguar-

<sup>105</sup> Bolaño, *op. cit.*, p. 58.

<sup>106</sup> "Resurrección", in *Ivi*, p. 15.

do è dato non solo dalla delusione sulle possibilità della poesia di modificare la realtà, ma anche dall'esperienza fatta dall'io a contatto con le figure incontrate, che gli hanno raccontato i momenti più intimi delle proprie vite e di cui l'io si fa voce. Riepilogando, il dolore di un sogno minimale e irrealizzabile o inutile, quello per un lutto indicibile, così come la coscienza di dover morire, sono tutti nodi traumatici che mettono in crisi la presenza di personaggi impossibilitati a proseguire il loro percorso ("el gusano" letteralmente, non riuscendo ad attraversare la frontiera tra il Messico e gli Stati Uniti né a tornare indietro, e gli altri personaggi nell'essere imbrigliati nel dolore). L'io impara a dover risolvere i propri nodi traumatici, quali il fallimento del viaggio e della rivoluzione e, protetto dalla Musa, riesce a proseguire il proprio percorso in un mondo ostile rivolgendosi all'interiorità e al sogno, dove viene a contatto con i detective e con l'orrore. Ma è per questo che la poesia è la più coraggiosa di tutte, e di questo guardarsi dentro vien fatta una dichiarazione di poetica in "Rayos x":

Si miramos con rayos X la casa del paciente  
veremos los fantasmas de los libros en estanterías silenciosas  
o apilados en el pasillo o sobre veladores y mesas.  
También veremos una libreta con dibujos, líneas y flechas  
que divergen y se intersecan: son los viajes en compañía  
de la muerte. Pero la muerte, pese al soberbio *aide mémoire*,  
aún no ha triunfado. Los rayos X nos dicen que el tiempo  
se ensancha y adelgaza como la cola de un cometa  
en el interior de la casa. La vida aún da los mejores  
frutos. Y así como el mar prometió a Jaufré Rudel  
la visión del amor, esta casa cercana al mar promete  
a su habitante el sueño de la torre destruida y construida.  
Si miramos, no obstante, con rayos X el interior del hombre  
veremos huesos y sombras: fantasmas de fiestas  
y paisajes en movimiento como contemplados desde un  
avión en barrena. Veremos los ojos que él vio, los labios  
que sus dedos rozaron, un cuerpo surgido  
de un temporal de nieve. Y veremos el cuerpo desnudo,  
tal como él lo vio, y los ojos y los labios que rozó,  
y sabremos que no hay remedio.<sup>107</sup>

Questo libro è il diario di un giovane latinoamericano orfano della sua generazione e di ciò che aveva di più importante: una giovinezza che fu votata a una causa finita presto; ma è anche il diario di un orfano che ritrova sua madre, la Musa, la poesia, come Belano ritroverà Tinajero in DS. Riepilogando, il vero poeta si muove nel mondo per imparare che, sconfitta la sua capacità di determinarlo o incantarlo, deve rivolgersi nell'interiorità del sogno e delle visioni, dove incontra l'orrore, ma in questo percorso si

---

<sup>107</sup> Bolaño, *op. cit.*, p. 60.



è dotato di strumenti, se non per tenergli testa, quantomeno per non perdersi nel viaggio, per rispondere alle difficoltà incontrate e che mettevano a repentaglio l'efficacia della sua poesia. Imparare a muoversi nel buio significa attraversarlo tenendo gli occhi ben aperti, con coraggio, come i detective del testo citato. Non perdersi significa forse non perdere la propria anima a contatto con le difficoltà della vita, come possiamo intuire da questo scritto di *Entre parentesis*<sup>108</sup>, una recensione a un nuovo libro di Juan Villoro in cui Bolaño ripercorre il primo ricordo dell'amico e le sensazioni al rivederlo dopo tanti anni:

Villoro aveva diciassette anni e io tre di più. I miei ricordi di quel giorno sono piuttosto brumosi. Ricordo un adolescente molto alto ed entusiasta. Non so se già allora avesse la barba, può darsi di no, eppure nella memoria lo rivedo con la barba. Ci parlammo per qualche minuto, senza studiarci, senza pensare al futuro, un futuro che cominciava ad aprirsi per entrambi, ma non come un sipario né come una visione istantanea bensì come la saracinesca metallica di un garage che si alza rumorosamente, senza pulizia né armonia. Questo era quel che c'era. Questo era quel che ci era toccato in sorte. Ma noi non lo sapevamo e parlammo delle cose di cui parlano gli scrittori sotto i ventun anni. Poi di anni ne sono passati più di venti e non molto tempo fa l'ho rivisto. Credo sia un po' più alto di allora e forse un po' più magro. I suoi racconti sono molto migliori, di fatto i suoi racconti sono fra i migliori che si scrivano oggi in lingua spagnola, paragonabili solo a quelli del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa.

Ma non è questo l'importante, mi rendo conto mentre osservo Villoro che guarda il Mediterraneo. L'importante è che siamo vivi? Nemmeno, anche se non è poco. L'importante è che abbiamo memoria. L'importante è che riusciamo ancora a ridere e a non macchiarci nessuno del nostro sangue. L'importante è che restiamo in piedi e non siamo diventati né codardi né cannibali.<sup>109</sup>

Per chiudere, si è visto nel dettaglio come sia centrale nella struttura del libro l'avvicinamento al materiale narrativo mediante il filtro di due diversi punti di dizione, con sfere di competenze differenti, in quello che potremmo dire un progressivo *inabissamento* nei ricordi. Esemplifichiamo il procedimento messo a tema con una carrellata di altri tre libri per dimostrarne la ricorrenza: *Estrella distante* (1996), *Tres* (2000) e *Amberes* (composto nel 1980 e pubblicato nel 2002).

In *Estrella distante* M. Pino nota il passaggio da un "Yo" costruito come prossimo alla persona dell'autore e confuso con l'alter ego Arturo B, al personaggio di B, con un passaggio di consegna della narrazione a quest'ultimo. Il procedimento pone per la studiosa problemi attinenti all'autorizzazione alla parola per rappresentare l'orrore e alla

---

<sup>108</sup> R. Bolaño, *Tra parentesi*, Milano, Adelphi, 2009, trad. it. di M. Nicola (ed. orig. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona, Anagrama, 2004).

<sup>109</sup> *Ivi*, pp.144-145.

riscrittura della Storia<sup>110</sup>; ma si potrebbe specificare anche che il meccanismo è funzionale ad aprire il romanzo alzando il tasso di non finzionalità, sempre con lo scopo di avvicinare l'attenzione del lettore a una scrittura sulla dittatura, come sostiene la studiosa. Nel momento in cui l'io non è più in grado di proseguire il racconto passa la parola a B. perché si potrà proseguire la narrazione "solo per congetture":

El "yo" de *Estrella distante* emerge como *testimoniante* en la mayoría de los casos, sin embargo es posible inferir la distancia con respecto a la tipificación genérica. La fuerte deconstrucción de la figura del detective se plasma cuando nos preguntamos quién narra, ya que el enunciador es un ex estudiante de literatura, el mítico bolaneano Arturo B, e integrante de un taller literario en el momento que se produce el golpe de estado chileno, en 1973. [...] En las primeras páginas Arturo B anuncia cómo va a narrar lo sucedido y lo repite en otros tramos; expresa B cuando hace referencia a la desaparición de las hermanas Garmendia: "Mi relato se nutrirá a partir de aquí de conjeturas. [...]" (Bolaño 27) y luego recuerda lo manifestado por Bibiano O'Ryan: "Todo entra en el campo de las conjeturas, dijo dándome la espalda [...]" (Bolaño 47). Este procedimiento, al que regresaremos más adelante, modula los niveles éticos del recuerdo individual ya que es posible inferir que *Estrella distante* es solo una pieza de una máquina semiótica de producción memorística mayor. [...] Bolaño en la nota aclaratoria emerge solo como un ayudante, un auxiliar de B quien escribe como narrador, testigo, investigador de la historia de Alberto Ruiz Tagle o Carlos Wieder.<sup>111</sup>

In questo passaggio di parola dall'io al personaggio M. Pino legge lo sforzo di una rappresentazione dell'orrore all'altezza del suo compito, che individua nella memoria e nel gioco letterario due forme di resistenza<sup>112</sup>. Forse non è inutile ipotizzare che venga rappresentata anche una disputa tra la forma di scrittura non finzionale proposta con l'uso di "Yo" – come carica di un valore di verità maggiore agli occhi del lettore – e una difesa dell'arte di matrice pasoliniana, nel passaggio di consegna del testo a B, sottolineando la forza ermeneutica della finzione sulla realtà in una postura memore del celebre "Io so. Ma non ho le prove"<sup>113</sup>. (Sia o meno filologicamente attinente, sappiamo almeno da *Los detectives salvajes* e da *Los sinsabores del verdadero policía* che Bolaño

<sup>110</sup> Cfr. M. Pino, *op. cit.*, pp. 183-184.

<sup>111</sup> In *Ivi*, pp. 184, 185.

<sup>112</sup> «Uno de los aspectos más interesantes de la novela negra es su dinamismo interno y su lógica relacional con la Historia. Yo, Bolaño y los otros reescriben la memoria sociocultural en un juego donde conmove y reírse señala la posibilidad de "hacer" literatura luego del terror de estado, luego de Auschwitz o los campos de concentración en el Cono Sur.» in *Ivi*, p. 190.

<sup>113</sup> Dal Corriere della Sera, 14 novembre 1974: «Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero». P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti Editore, 2010 [1975], p. 89.

conosceva Pasolini). Si può dire, quindi, che in questo romanzo abbiamo un asse che polarizza lo “Yo/Arturo Belano”, come presa di parola dell’autore e dell’alter ego a lui prossimo, e il “B”, funzionale a rappresentare un passaggio dalla memorialistica alla scrittura finzionale a suo servizio, e cioè un *inabissamento* dalla realtà alla finzione.

Il meccanismo si chiarisce ulteriormente, e si complica, alla lettura di *Tres*. Da un lato abbiamo l’io che riflette tra sé e sé («La situación real: estaba solo en mi casa»<sup>114</sup>, «el espacio que media entre la desconocida y yo»<sup>115</sup>), o si racconta come rivolgendosi a un tu («Te hace bromas, te acaricia.»<sup>116</sup>). Quest’io è gerarchicamente superiore rispetto a un altro dell’autofinzializzazione dell’autore, indicato come «el personaje», e che l’io guarda agire nel testo:

Las dos de la noche y la pantalla blanca. Mi personaje está sentado en un sillón, en una mano un cigarrillo y en la otra una taza de coñac. Re-compone minuciosamente algunas escenas<sup>117</sup>

D’altra parte, però, la gerarchia tra i due poli dell’asse sfuma in una sostanziale orizzontalità tra l’autore e i suoi alter ego, per un continuo scambio di parola e di posizionamento: il primo trasfigurandosi come personaggio interno al racconto e i secondi prendendo parola in prima persona. Cosa che fanno in tre modi. Il primo è di pensare all’autore:

«Aquí el texto no tiene conciencia de nada sino de su propia vida. La sombra que provisionalmente llamas autor apenas se molesta en describir cómo la desconocida [...]»<sup>118</sup>;

«No es de extrañar que la habitación del autor esté llena de carteles alusivos. Desnudo, da vueltas por el centro contemplando las paredes descascaradas, en las cuales asoman signos, dibujos nerviosos, frases fuera de contexto.

Resuenan en el caleidoscopio, como un eco, las voces de todos los que él fue y a eso llama su paciencia.»<sup>119</sup>

Il secondo è di interloquire direttamente con lui («ha empezado a nevar, jefe»<sup>120</sup>). Il terzo consiste nel parlare tra di loro, riferendosi dell’autore. Lo si può vedere nella prossima citazione, dove riporto tre passi che riguardano l’esigenza dei personaggi di interloquire con l’autore per trovare una soluzione alla tenuta contenutistica del testo (la sto-

---

<sup>114</sup> R. Bolaño, *Tre*, Roma, Sur, 2017, p. 46.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 40 «ha cominciato a nevicare, capo».

ria d'amore che sta fallendo). Confrontare il primo passo con i successivi è molto interessante per vedere la progressiva discesa dal polo di massima realtà a quello di massima finzione, che qui termina di strutturarsi:

Al personaje le queda la aventura y decir «ha empezado a nevar, jefe».<sup>121</sup>

Lo que hay detrás cuando hay algo detrás: «llama el jefe y dile que ha empezado a nevar».<sup>122</sup>

Llama el jefe y dile que ha empezado a nevar.<sup>123</sup>

Nel primo esempio l'autore immagina il personaggio rivolgersi a lui. Nel secondo parla ancora l'io ma il personaggio, sfiduciato di trovare ascolto nel «jefe», si rivolge a un suo omologo chiedendogli di intervenire. Nel terzo esempio la sfiducia è tale che l'autore perde il controllo del testo nell'incipit, occupato direttamente dal personaggio che parla in prima persona, sempre per rivolgersi a un'altra proiezione per chiedere (ordinando) aiuto.

L'io è dunque nominato in diversi modi che rimandano tutti alla persona dell'autore e alle sue rifrazioni. Secondo J. Blume:

*Hablante, autor y tú* son otros tantos rostros que asume la voz lírica que narra. Pero hay más. Está esa oscura figura que el relato denomina *personaje* (15, 24, 33), el que, identificado con la trinidad de actantes arriba mencionados, irrumpe en escena generando una indefinible sensación de angustia [...] El circuito que termina de perfilar al protagonista de la acción culmina con un deslucido y ermitaño *yo*, y con *Roberto Bolaño* mismo, que opta por asumir la responsabilidad de lo acontecido, descargando a las figura vicarias de la obligación de seguir informando acerca de lo que ocurre en su propio interior: [...] Hasta aquí lo que corresponde al hablante que, como vimos, funde en sí al autor, al tú, al personaje, al yo y a Roberto Bolaño.<sup>124</sup>

Di estremo interesse questo profilarsi di diverse sfere di competenza insostenibili da un'unica voce perché tra loro incompatibili, e che, quindi, richiede più attanti per svolgersi compiutamente. Come si vedrà alla fine del secondo capitolo, questa divisione di sfere di competenza ha delle ripercussioni nella costruzione della postura autoriale per dialogo tra l'autore e il personaggio, come se al primo restassero precluse alcune possibilità del secondo. Questi diventerebbe perciò un'utile mediazione per raccontare *2666*.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 40 «Al personaggio resta l'avventura e resta da dire “ha cominciato a nevicare, capo”».

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 50 «Quello che c'è dietro quando c'è qualcosa dietro: “chiama il capo e digli che ha cominciato a nevicare”».

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 94 «Chiama il capo e digli che ha cominciato a nevicare».

<sup>124</sup> J. Blume, “Roberto Bolaño poeta”, in *Territorios en fuga*, a cura di P.H. Espinosa, Santiago, Frasis, 2003, pp. 153-154.

Il percorso termina con *Amberes*, il primo romanzo a essere scritto dall'autore (nel 1980) e ultimo a essere pubblicato in vita (nel 2002), durante la redazione di *2666*. Qui, la rifrazione della voce narrante è analoga a quella vista in *Tres*, ma soprattutto, leggiamo nella prefazione dell'autore, che ripercorre gli anni di stesura del testo e datata Blanes 2002:

Escribí este libro para mí mismo, y ni de eso estoy muy seguro. Durante mucho tiempo sólo fueron páginas sueltas que releía y tal vez corregía convencido de que no tenía *tiempo*. ¿Pero tiempo para qué? Era incapaz de explicarlo con precisión. Escribí este libro para los fantasmas, que son los únicos que tienen tiempo porque están fuera del tiempo. [...] No dormía nunca. Me mantenía despierto tomando café y fumando. Conocí, naturalmente, a gente interesante, alguna producto de mis propias alucinaciones.<sup>125</sup>

Il passo esplicita il rapporto con fantasmi che chiedono parola e che sono talmente presenti nella vita dell'autore che questi arriva a confonderli come persone reali, frutto delle sue allucinazioni. La carrellata appena svolta con *Los perros románticos*, *Estrella distante*, *Tres* e *Amberes*, è utile a preparare alla lettura del prossimo capitolo, riguardante il narratore di *2666*, che Bolaño segnala nei suoi quaderni di appunti con il nome del suo alter ego, Arturo Belano. Come con i fantasmi di *Amberes*, vedremo come e perché l'autore si sia rivolto a un fantasma ben presente nella sua vita, (quello di Arturo, appunto) per avviare una discesa dalla veglia al sogno, dal reale al finzionale, in una catarsi nel male, dove darà corpo e voce ad altri fantasmi, questa volta storici, quelli del nazionalsocialismo e delle vittime de *La parte de los Crímenes*.

---

<sup>125</sup> Bolaño, *Amberes*, Barcelona, Debolsillo, 2017. pp. 11-12.



## 2. IL NARRATORE DI 2666

### 2.1. Inquadramento: una questione metodo

2666 è un romanzo dalla trama destrutturata<sup>126</sup> diversamente ricostruibile in base alle esigenze di lettura al termine dei suoi cinque libri, che sono: *La parte de los críticos*, *La parte de Amalfitano*, *La parte de Fate*, *La parte de los crímenes* e *La parte de Arcimboldi*.

Si può ricavare una fabula per orientarsi nella lettura che stiamo conducendo sul rimaneggiamento del poliziesco, proponendo più avanti un'altra lettura possibile: durante la seconda guerra mondiale la lettura di un diario dà la vocazione letteraria a un giovane soldato tedesco obbligato alla leva che, dopo la guerra, diventerà uno scrittore importantissimo, pur restando nell'ombra dell'anonimato. Lo studieranno dei giovani critici europei che proveranno a seguirne le piste in Messico, dove lo scrittore si è recato su invito della sorella per aiutare il nipote accusato di vari femminicidi, nipote che sarà intervistato da una giornalista accompagnata da Fate, altro giornalista, e dalla figlia di Amalfitano, professore di Santa Teresa che aveva accolto i critici approdati in città e li aveva aiutati nella ricerca dello scrittore. Ma Arcimboldi è introvabile.

In questo capitolo si commenta l'attribuzione della paternità dell'opera al personaggio di Belano, utile a comprendere la rappresentazione del male nel testo.

Nelle note alla prima edizione di 2666 Ignacio Echevarría informa:

Entre las anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee, en un apunte aislado: «El narrador de 2666 es Arturo Belano». Y en otro lugar añade, con

---

<sup>126</sup> L'autonomia dei singoli libri, leggibili a sé, e il rapporto che lega le parti e il tutto viene esemplificato per esempio da G. Mazzoni, in *op. cit.* p. 230: «Quando si parla dei suoi libri, si ha l'impressione che il discorso potrebbe cominciare da una pagina qualsiasi; se c'è una cosa che ogni lettore coglie immediatamente è la natura lasca dei nessi che reggono l'intero. [...] *I detective selvaggi* e *2666* si distinguono dai romanzi totali del Novecento per il rapporto peculiare che lega il tutto alle parti. Per taglio e per mole, le opere maggiori di Bolaño rivaleggiano con le grandi cattedrali narrative del XIX e del XX secolo, ma la totalità che edificano è fatta di frammenti. Quasi tutti i grandi romanzi polistorici cui si può pensare come termini di confronto, quelli che sfuggono agli schemi genealogici e familiari, quelli con un grado di coesione fra le parti relativamente basso (*I sonnambuli* di Broch, *USA* di Dos Passos, *La vita, istruzioni per l'uso* di Perec, *Underworld* di DeLillo) hanno meccanismi di chiusura e di tenuta più rigidi dei nessi che tengono insieme *I detective selvaggi* e soprattutto *2666*. Forse l'unica opera cui *2666* può essere accostato è *Rayuela*, e Cortázar, non a caso, è fra i maestri dichiarati di Bolaño. In entrambi i casi ci troviamo davanti a romanzi di enorme ambizione fatti di pezzi potenzialmente autonomi».

la indicación «para el final de 2666»: «Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despiden de ustedes, Arturo Belano».<sup>127</sup>

Bolaño pensava di segnalare il suo alter ego come narratore del libro. Letteralmente si tratta solo della ricomparsa di un personaggio caro al lettore di Bolaño, per il piacere di chi scrive e di chi legge. Si tratta anche di un'indicazione interessante, in cui possiamo scorgere innanzitutto una delle trappole poste dall'autore: sia per obbligarci a essere buoni lettori, ossia buoni detective (coinvolgendoci nell'elaborazione del messaggio) sia per far fallire il lettore in questo esercizio (rinforzando l'idea della destrutturazione del messaggio, nonché di un centro di lettura e di interpretazione, come si è visto con Baeza nel capitolo precedente). Nei limiti di queste premesse possiamo interrogarci sul senso di questa annotazione.

Si proverà ad argomentare che si tratta di un'indicazione di lettura per il pubblico, un'indicazione di metodo. Attribuire la paternità dell'opera a Belano suggerisce di leggere il romanzo con gli strumenti del personaggio, con l'idea di letteratura che l'autore ha via via costruito per il suo alter ego. Belano è un detective poeta, e nel capitolo precedente si sono visti i metodi di indagine di questa categoria: il passaggio da una postura avanguardistica di osmosi tra poesia e vita al ripiegamento dello sguardo nell'abisso del mondo notturno, dove il personaggio entra in contatto con i propri fantasmi e con il male. Questo gli permette di illuminare nuovi aspetti della realtà. Indicare Belano come narratore di 2666 rafforza quindi la centralità del tema del male nell'opera, presente fin dal titolo, ma ne fornisce anche le chiavi di lettura: agli occhi di un personaggio che non definisce nulla se non per essere poi smentito il male si può illuminare ma non cogliere in un'unica essenza. Orfano di punti di riferimento e soluzioni esistenziali e politiche, il narratore legge la realtà attraverso un male che sembra strutturarla, ineluttabile: «nada tiene remedio», diceva il narratore di *Estrella distante*. Non c'è speranza di coglierne le cause e sconfiggerlo, tutt'al più lo si può indagare con la poesia, che può indicarlo e condannarlo senza connivenze col potere storico<sup>128</sup>. Non afferendo al campo dell'azione ma a quello della contemplazione, la poesia non può vincere il male, ma illuminarlo per poi sottrarvisi: abbiamo un narratore consapevole dell'ineluttabilità del male ma che non viene schiacciato da questa consapevolezza. Non ne viene schiacciato perché, a differenza di quanto auspicato da Abel Romero ne *Los detectives salvajes*, non deve stabilir-

---

<sup>127</sup> Roberto Bolaño, *2666*, Barcelona, Alfaguara, 2016.

<sup>128</sup> Come accade invece coi "falsi poeti" di Promis, per esempio in *Nocturno de Chile*.



ne la causalità per sconfiggerlo. Invece l'intento della poesia è quello di indagarlo, ricordarlo, condannarlo, con una postura che possa attraversarlo indenne, e che possa sottrarsene: ne *La parte de los crímenes* il narratore indaga un episodio di femminicidio e prosegue il racconto in avanti. La macchina narrativa lo sottrae da quel singolo episodio e lo spinge verso un'altra pagina, verso l'ignoto, quello che Bolaño indicava come la povera bandiera che la letteratura ha da offrire contro il male. È un ignoto differente dal viaggio retrospettivo condotto dai realvisceralisti alla ricerca di Cesárea: come forma del contenuto è una catabasi nel male, come forma dell'espressione è la fuga in avanti verso un'altra pagina. Nella pagina successiva, la poesia incontrerà nuovi aspetti del reale, ma incontrerà anche, di nuovo e irrimediabilmente, altro orrore, e di nuovo vi si soffermerà quanto deve per poi proseguire oltre, spinta dalla speranza che muove alla ricerca. Le tecniche d'indagine del detective poeta si possono applicare quindi alle strategie compositive dell'opera, che saranno le stesse con cui procede Belano: una fuga vitale in avanti, che rinuncia a determinarsi, a radicarsi in un luogo preciso per proseguire nell'opera; il disordine della struttura che permette mille letture possibili e cerca di sfuggire al destino dell'ordine con cui è composta e che la condanna alla sua fine; percorsi di ricerca che vengono continuamente scavalcati. C'è, poi, un narratore che può indagare la realtà primaria in cui si muovono i personaggi, ma che può anche informare il lettore dei sentimenti che li spingono ad agire in un modo o nell'altro, su cui scopre cose interessanti per una panoramica del male e della sua ontologia fantasmatica. Questa viene a essere illuminata prima di sfuggire ad ogni tentativo di individuazione. Il narratore si muove umilmente in una ricerca povera di prospettive ma che si lascia, alle spalle della sua fine, migliaia di percorsi aperti con una curiosità produttiva proprio perché priva di certezze e strade prefissate. È in questo senso che si cercherà di leggere le annotazioni dai taccuini di Bolaño come dichiarazione di poetica. L'autore indica la postura del narratore come quella che deve assumere il lettore per uscire *vivo* da Santa Teresa senza farsi schiacciare nel nichilismo quando capisce che il male è ineluttabile. Cioè senza diventare un "cannibale", come scriveva Bolaño a proposito della salvezza raggiunta col suo amico Juan Villoro nell'attraversare la vita, come si è visto nel capitolo precedente. Il tutto diventerà più chiaro attraversando questo capitolo.

La critica non ha mancato di interrogarsi sull'annotazione dell'autore per altre vie. F. Pennacchio argomenta che non ci sono ragioni narratologiche che avvalorino le annotazioni di Bolaño, e commenta:

Prese alla lettera, queste parole indicherebbero insomma che il narratore di 2666 è un 'io', appunto Belano, personaggio (e narratore) *reparaisant* dell'opera di Bolaño nonché suo plausibile alter ego finzionale. In realtà, nulla nel romanzo avalla questa idea. Non ci sono cioè tracce evidenti di Belano, né –se è per questo– di un narratore omodiegetico, collocato sullo stesso piano dei personaggi. Al limite, ci sono elementi o brevi passaggi che possono suggerire la prossimità di chi racconta alla storia, ma a ben vedere questi indicano la presenza di un narratore personificato: che è altra cosa da un narratore interno alla storia. Di fatto, per semplificare, tutto 2666 è raccontato in terza persona da un narratore esterno agli eventi narrati; un narratore che quasi sempre, peraltro, racconta al passato. Insomma quanto di più 'classico' ci si potrebbe aspettare anche internamente alla produzione di Bolaño, che in altre sue opere adotta soluzioni in senso lato più sperimentali (la plurivocalità e per conseguenza il pluriprospektivismo dei *Detectives salvajes*, la prima persona semi-onnisciente di *Estrella distante*, e via dicendo). F. Pennacchio, *Appunti per una lettura narratologica di 2666*, in *RUMBOS. El lugar de un clásico contemporáneo: 2666 de Roberto Bolaño* (coords. Gabriele Bizzarri y Francesco Fava), *Orillas*, n.6 (2017): [orillas.cab.unipd.it/orillas/it/06\\_14pennacchio\\_rumbos/](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/06_14pennacchio_rumbos/), ultima visita in data 11, 01, 2020.p.203

2666 è raccontato al passato da un narratore principalmente esterno alla storia, mentre alcuni tratti rinviano a un narratore personificato, prossimo ma non interno alla storia. Dunque, non ci sarebbe alcun Belano come personaggio interno che racconti i fatti. Inoltre, la considerazione di Pennacchio per cui la voce narrante sarebbe classica e poco sperimentale, poggia forse sull'assunto che se Belano fosse il narratore, in quanto poeta avanguardista, adotterebbe soluzioni diverse. Invece, non si deve escludere un'evoluzione del personaggio in direzione di un punto di dizione diversamente maturo, come accadeva per l'io de *Los perros románticos*. Si può aggiungere, riguardo alla mancata corrispondenza narratologica tra le annotazioni dei quaderni e l'analisi del testo, che forse non importasse molto a Bolaño di essere tecnicamente preciso, e che non stia qui la chiave di lettura.

Scartata l'ipotesi di un'interpretazione letterale delle annotazioni, si procederà con un confronto intratestuale dei testi di Bolaño per rintracciare Belano e per spiegare alcune immagini chiave alla luce di figure analoghe in altri testi, con l'obiettivo di spiegare il senso delle annotazioni dei quaderni.

Più precisamente, verrà sondata l'idea della circolazione del personaggio per mostrare la sopravvivenza di Belano a *Los detectives salvaje* e i suoi successivi interessi come

compatibili con quelli del narratore di *2666*. Sarà centrale il commento di un episodio importante del romanzo, la genealogia di Lalo Cura, con cui si proverà a dimostrare la filiazione tra questo personaggio e il realvisceralista. Lo si farà con una lettura figurale, intratestuale e in diversi modi politica. Si passerà quindi a commentare la filiazione di Lalo Cura in merito alla questione del rapporto tra padri e figli nella letteratura dell'autore, nonché del progetto di identità latinoamericana pensato da Bolaño. Poi torneremo a concentrarci sul personaggio di Belano, commentandone l'uscita di scena da *Los detectives salvaje* come il pieno compimento del progetto realvisceralista e indicando i suoi effetti sul rapporto tra il personaggio e il male, nonché le qualità specifiche di Arturo nel rapporto con il male. Con queste ragioni si sarà interpretato il senso delle annotazioni sui quaderni e della presenza dei realvisceralisti in *2666*.

Cominciamo dalle sorti di Belano dopo *Los detectives salvaje*. Si chiudeva il confronto con Pennacchio con una riflessione sull'adulterità di Belano. Su questa si pronuncia anche C. Andrews, un altro critico che si è occupato della questione del narratore di *2666*. Lo studioso guarda al problema dalla prospettiva dei sistemi di creazione finzionale di Bolaño, e in particolare della pratica dei romanzi a portefinestre dell'autore, da cui i personaggi escono per entrare in altre storie. Lo statunitense ha studiato il meccanismo parlando di "personaggi circolanti" per ritorno, rinominazione e trasfigurazione: i personaggi possono per esempio tornare con lo stesso nome e caratteristiche (come Abel Romero in *Los detectives salvajes* e in *Estrella distante*, e come lo stesso Belano, diversamente segnalato come B., Belano e Bolaño), per informare il lettore «che sta entrando nei territori accidentati dell'*autofiction*». Sulla questione specifica del narratore di *2666*, Andrews ricorda gli appunti dell'autore a riguardo e segue il percorso del personaggio fuori da *Los detectives salvajes*, e cioè dopo la scomparsa in Liberia del 1996: «All we have to go on are "Death of Ulysses" [...], set around the year 2000, when Belano is forty-six and has become a well-known writer (132), and "The Days of Chaos" (SE 143-144), whose action takes place in 2005»<sup>129</sup>. Aggiunge che si tratta di due racconti separati da un arco temporale di cinque anni per lasciare all'autore la possibilità di colmarlo con nuove narrazioni. Si tratta di due racconti pubblicati nella raccolta postuma *El secreto del mal*. Da questi sappiamo che Belano dopo la Liberia è diventato

---

<sup>129</sup> C. Andrews, *op. cit.*, p. 55.

uno scrittore «di un certo prestigio» (da “Morte di Ulises”) e che ha messo su famiglia (da “Giorni del caos”).

In questi racconti Belano non fa riferimento a *2666*<sup>130</sup>, ma ci sono utili per sapere che il personaggio è sopravvissuto alla guerra civile, e quindi viene utilizzato (ed è riutilizzabile) per nuove narrazioni. Il testo più utile a riguardo resta sicuramente la nota introduttiva a *Estrella distante*, dove l'autore informa che a raccontargli la storia di Carlos Ramírez Hoffman per *La literatura nazi en América* è stato un amico che, rimasto insoddisfatto del risultato, si è chiuso in casa sua a Blanes un mese per scrivere insieme una storia più lunga:

Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África.<sup>131</sup>

Il romanzo è del 1996, di due anni prima dell'uscita di *Los detectives salvajes*, e da questa nota intendiamo che l'autore aveva già in mente quantomeno l'uscita che avrebbe riservato al personaggio dal romanzo maggiore e la volontà di farlo sopravvivere e riutilizzarlo per nuove narrazioni<sup>132</sup>. Del seguito al romanzo del '98 si è già detto con Andrews. Tuttavia possiamo aggiungere un altro testo molto utile. Lo stato con cui Arturo sopravvive alla guerra civile possiamo saggiarlo in un racconto di *Putas asesinas*, del 2001, che ci può dire molto di un suo possibile lavoro su *2666* provare, perché stilizza il passaggio del poeta nei territori del male e il ritrovo della salvezza nella poesia. Si tratta del racconto “Fotos”. Vi troviamo un Arturo in fin di vita «perdido en África»<sup>133</sup>, che dice: «en esta aldea abandonada por los humanos y por la mano de Dios, en donde sólo estoy yo y los fantasmas de los sumulistas y poca cosa más»<sup>134</sup>. Qui trova un libro di poesia francese che gli darà la forza di resistere e sopravvivrà. Non possiamo sapere con certezza se l'episodio avvenga prima o dopo i fatti di Brownsville, ma i pochi elementi a disposizione lasciano propendere per la seconda possibilità. Belano è perso in Africa in un villaggio che qualcosa ha reso fantasmatico: potrebbe trattarsi della

---

<sup>130</sup> Gli unici due riferimenti del titolo nel macrotesto sono in *Amuleto* e in *Los detectives salvajes*.

<sup>131</sup> Bolaño, *op. cit.*, p. 11.

<sup>132</sup> Che progettasse i romanzi anni prima di scriverli ce lo dice lui stesso in un'intervista: «- ¿Estructuras mucho tus libros? - Mucho. Años antes de ponerme a escribir la novela ya suelo tenerla en la cabeza». Cfr. Óscar López, “Claro: necesito fumar”, in A. Braithwaite, J. Villoro, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>133</sup> Roberto Bolaño, *Cuentos. Llamadas telefónicas, Putas asesinas, El gaucho insufrible*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2010, p. 389.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 389-390.

guerra civile liberiana vissuta in *Los detectives salvajes*. Infatti, abbiamo un'indicazione che lascerebbe datare la presenza di Belano in questo racconto al 1996, anno omologo a quello in *Los detectives salvajes* («y entonces Belano piensa en la edad de la Nadia Tuéni real, en 1996, y se da cuenta de que *ahora*<sup>135</sup> tiene sesentauno»<sup>136</sup>). Abbiamo poi un'indicazione del passaggio nella foresta in Liberia come già avvenuto («y su pensamiento va más rápido que sus pasos por la selva y el desierto de Liberia, como cuando era un adolescente en México, y poco después sus pasos lo alejan de la aldea»<sup>137</sup>) e l'ultima volta che lo incontravamo in *Los detectives salvajes* era in cammino verso una foresta. Insomma è possibile che Belano sia scampato alla guerra civile e si trovi adesso in questo villaggio fantasma la cui descrizione, dopotutto, somiglia molto a quella fatta dei villaggi vicino Monrovia nell'episodio di *Los detectives salvajes*, dove i giornalisti più temerari si spingono scortati da soldati mandingo. Si tratta di «las aldeas innombradas [...] que, más que nada por lo que contaban otros o por los reportajes que cada noche veíamos en la CNN, eran una copia fiel del fin del mundo, de la locura de los hombres, del mal que anida en todos los corazones».<sup>138</sup> Belano è rappresentato in una città che per incarnare il male sembra una prefigurazione di Santa Teresa. Vi passa leggendo poesia, e questo lo salva. Abbiamo già la rappresentazione di due tratti caratteristici anche del nostro narratore: prossimità al male e sovrapposizione tra i suoi territori e quelli della poesia. Infatti, il racconto è un lungo commento del suo narratore al libro di poesia ritrovato e che gli permette di riprendere le forze per proseguire oltre. Dalla prima all'ultima riga del racconto, la storia si accavalla alla recensione, e i territori del male, si diceva, a quelli della poesia.

Per sintetizzare il percorso del personaggio fuori dal romanzo del '98, si può pensare che nel 1996 Belano sopravviva, torni in Spagna, e diventi uno scrittore famoso che nel 2000 viene invitato a una fiera del libro in Messico e che, in un giorno del 2005, ne “Le giornate del Caos”, cercherà il figlio a Berlino.

Interpretando il racconto di *Fotos* in chiave allegorica, come luogo di attraversamento del male da parte del poeta, e quindi come prefigurazione di Santa Teresa, abbiamo indicazioni utili per proseguire il discorso.

---

<sup>135</sup> corsivi miei.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 396.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 397.

<sup>138</sup> Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op.cit.*, p. 685.

Infatti, l'idea della circolazione dei personaggi risulta produttiva per slittare su una lettura dell'annotazione dell'autore in termini di postura. Ritroviamo Belano proprio in 2666, quando Lalo Cura, il poliziotto buono de *La parte de los crímenes*, ricorda le voci femminili della sua famiglia raccontargli la sua genealogia familiare fino all'incontro tra la madre e due poeti messicani, che sembrano essere Belano e Lima. Questo particolare potrebbe essere strutturale al libro se paragonato all'analogo di *Los sinsabores del verdadero policía*, dove i poeti sono tre e sono francesi. Si potrebbe ricondurre la scelta di indicare i primi poeti come i due messicani alle ragioni che stiamo indagando. L'episodio si colloca nel 1976, quindi al tempo della giovinezza di Belano, ma ciò che più conta è interrogarsi sul senso di questa presenza. Per questo si indagherà il legame tra il poeta, la madre di Lalo Cura, e il poliziotto, dopo aver letto approfonditamente l'episodio. Se prendiamo per buona l'identità dei messicani con i realvisceralisti persi nei deserti del Sonora, e la coincidenza tra il narratore e il personaggio di Belano, indicare l'incontro tra i due poeti messicani e María non come un episodio qualsiasi ma come un ricordo del narratore, ci fa capire che questi pensa a quel momento in chiave figurale<sup>139</sup>, come un presagio di ciò che avverrà nel resto dell'opera. Influenzata dalle discussioni con i due poeti messicani, María Expósito attua una variazione importante nella genealogia di Lalo Cura. Per saggiarne la portata, si è detto, dobbiamo leggere approfonditamente l'episodio dell'intera genealogia, che rappresenta pienamente la logica del male ostentata e combattuta nell'intero romanzo, e cioè la sua ineluttabilità.

## 2.2. *La genealogia di Lalo Cura*

Nel 1865 «una huérfana sin nombre» venne violentata da un soldato belga e morì di parto. Nacque la prima María Expósito, e nel 1881 «un forastero borracho se la llevó en su caballo mientras cantaba a toda voz» e la violentò. Nasce così nel 1882 María Expósito Expósito, «y esa niña fue el asombro de los campesinos de Villaviciosa», e cresciuta «tuvo fama de mujer sabia, concedora de hierbas y ungüentos medicinales». A sua volta viene violentata in una settimana di assenza dal villaggio. Non si sposerà mai e darà alla luce María Expósito, cui insegnerà «los secretos de la curandería». Questa

---

<sup>139</sup> Nel senso auerbachiano del termine.

lavora allegramente con la madre, in una spensieratezza che dura fino a sedici anni. È il 1914 quando viene violentata da un soldato che morirà in una «escaramuza» di guerra. Nasce la seconda María Expósito Expósito, e sua madre comincia a lavorare vendendo uova «y no le fue mal». Violentata in un viaggio di lavoro, nel 1917 dà alla luce il primo maschio della stirpe, Rafael. Nel 1934 un torero e la sua banda violentano la sorella e lui la vendica, morendone. Dalla sorella nasce una nuova M. E., nel 1935, una ragazza altissima, vitale, la prima a imparare a leggere e scrivere. Anche lei verrà violentata e nel 1953 nasce l'ultima María Expósito. «Por entonces convivían cinco generaciones de María Expósito». Nel 1976 l'ultima ragazza incontra due studenti di Città del Messico e nasce Olegario. Fine.

Le tappe della genealogia che precedono l'unione tra l'ultima María Expósito e i realvisceralisti segnano la creazione di un tempo mitico circolare, di eterni ritorni della violenza, il cui racconto equivale alla memoria del rituale di fondazione di Villaviciosa, periferia di Santa Teresa, città del male, cui è collegata anche simbolicamente. Infatti, il borgo costituisce forse una sorta di Macondo del male, l'antenata di Santa Teresa, autoctona e colonizzata: le prime due violenze, infatti, vengono effettuate da un soldato belga e da uno straniero. Da Villaviciosa, cui si attribuirà la visione allegorica di un «lago de sal» chiuso e immobile, María Expósito tenterà di uscire. L'intensità con cui viene narrato questo ciclo di violenze può far comprendere la portata della rottura della giovane, la visione del male da cui vuole sottrarsi, e un cambio di paradigma del male dalla sua localizzazione alla sua deflagrazione.

Il ciclo parte dal 1865 e, escludendo il caso dell'ultima María, ripete di generazione in generazione l'incontro tra le Expósito e gli uomini che le violenteranno. Le varianti dell'episodio tra *Los sinsabores del verdadero policía* e *2666* sono poche e riguardano principalmente la cronologia delle generazioni. La rappresentazione degli uomini e delle donne è nettamente diversa e il loro confronto struttura la circolarità mitica in una sospensione dei rapporti gerarchici tra vittima e carnefice.

La rappresentazione del maschile ottiene l'effetto di un abbassamento della statura dell'uomo violento in diversi modi. Gli uomini non sono nominati («violada por un soldado belga»<sup>140</sup>, «un forastero borracho»<sup>141</sup>, «Uno de ellos»<sup>142</sup>, «tras permanecer ausente

---

<sup>140</sup> Bolaño, *2666*, *op. cit.*, p. 751.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 752.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 753.

del pueblo durante siete días, María Expósito apareció una mañana [...] con un brazo roto y el cuerpo lleno de magulladuras. Nunca quiso explicar lo que ocurrió [...] Nueve meses más tarde nació una niña»<sup>143</sup>), gli stupratori sono dei deboli. Abbiamo infatti un forestiero ubriaco; un ragazzo che si arruola nel contingente di Sabino Duque e che, ferito dal rifiuto di María Expósito Expósito, la violenta «con desesperación y torpeza»<sup>144</sup> (per poi prometterle il matrimonio quasi a risarcimento, e che morirà in una semplice «escaramuza»<sup>145</sup>); un torero rappresentato solo nella sua volgarità, lontano dalle arene, a bere. E così anche oltre l'episodio, nella versione di *Los sinsabores del verdadero policía*, in cui i tre studenti anonimi sono descritti come rivoluzionari velleitari e animaleschi, che proclamano la Rivoluzione a parole e tornano a Parigi quando i loro coetanei latinoamericani muoiono per davvero. L'unica forza di questi uomini è quella dello stupro (per il puro gusto, come strumento di guerra, come strumento di controllo) o quella di un pre-desiderio animalesco (è il caso degli studenti, che non riescono ad ammaliare davvero María Expósito che, nei confronti delle loro vite e del loro valore, nutrivano solo scetticismo («tres estudiantes de Monterrey que preparaban, según decían, la revolución campesina»). Il violentatore viene ridicolizzato nella sua forza, che usa come strumento di controllo patriarcale. L'effetto ottenuto dalla scrittura è di abbassare la potenza del carnefice negli stessi tratti che danno forza alla vittima.

Al contrario, le figure femminili vengono rafforzate nella rappresentazione, sottraendole dalla retorica della vittima. Infatti, «el buen carácter y la disposición de ánimo para atravesar los periodos de violencia o pobreza extrema fueron comunes a todas»<sup>146</sup> le Expósito. In un caso si arriva a una rappresentazione quasi mitologica di una di loro, più forte rispetto alla versione de *Los sinsabores del verdadero policía*<sup>147</sup>:

En 1935 nació otra María Expósito. Era tímida y dulce, y de una estatura que dejaba pequeños incluso a los hombres más altos del pueblo. Desde los diez años se dedicó a vender, junto a su madre y su abuela, las pócimas medicinales de su bisabuela, y a acompañar a ésta al clarear el día en la búsqueda y selección de hierbas. A veces los campesinos de Villaviciosa veían su larga silueta recortada contra el horizonte, subiendo y bajando cerros, y les parecía extraordinario que pudiera existir una muchacha tan alta y capaz de

---

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 752.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 753.

<sup>145</sup> *Ibidem*

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 752.

<sup>147</sup> dove manca «subiendo y bajando cerros». L'aggiunta in 2666 espande la rappresentazione e la levatura infaticabile e straordinaria della donna.



dar tales zancadas. Fue la primera de su stirpe, dijo la voz o las voces, que aprendió a leer y escribir.<sup>148</sup>

Questa María non ha bisogno di conformarsi alle caratteristiche maschili per essere forte, può essere timida e dolce e al contempo più alta e vitale dei suoi paesani, e il suo vitalismo, tutt'altro che guerresco, la rende curiosa: impara a leggere e a scrivere – prima donna della sua stirpe – dimostrando la forza di poter imparare qualcosa di completamente alieno al substrato di partenza. Neanche Rafael aveva imparato. Anche le altre donne, pur non avendo la stessa conoscenza, hanno la stessa levatura, ciascuna con le proprie caratteristiche, senza che vengano gerarchizzate. La prima María Expósito Expósito, seconda Expósito della stirpe, «desde muy pequeña demostró poseer una gran inteligencia y vivacidad y aunque nunca supo leer y escribir tuvo fama de mujer sabia, conocedora de hierbas y ungüentos medicinales».<sup>149</sup> La terza della stirpe, María Expósito, dimostra consapevolezza negli affari.

Le donne restano poi nettamente separate dagli uomini. La seconda della stirpe «nunca se casó ni tuvo más hijos ni vivió con ningún hombre»<sup>150</sup>, e creano un ambiente femminile, vero e proprio laboratorio di resistenza separatista, in cui gli uomini sono concepiti come un flagello, al pari di quelli metereologici. Così vengono rappresentati in chiusa di questa prima parte dell'episodio, appena prima dell'arrivo degli studenti:

Por la noche, a la hora de cenar, siempre estaban las cinco juntas, la niña, y la bruja, la melancólica hermana de Rafael, la aniñada y la bruja, y solían hablar de santos y de enfermedades que ellas jamás padecieron, del tiempo y de los hombres, y daban gracias al cielo, aunque sin excesivo entusiasmo, dijo la voz, de ser sólo mujeres. En 1976...<sup>151</sup>

La logica patriarcale, per cui si considerano “solo” donne, viene potenziata con l'accostamento dell'uomo al tempo meteorologico, che naturalizza la violenza nella percezione delle figure femminili, la deculturalizza come elemento storico, immutabile. La naturalizzazione è stata preparata dal continuo ripetersi della violenza: se il violentatore di turno viene ucciso la violenza sulle donne non si interrompe, rinnovandosi continuamente con l'arrivo a Villaviciosa di un nuovo stupratore, come se ogni violentatore fosse l'immagine di un'unica figura maschile che ritorna a violentare, un elemento maschile perpetuo nella sua violenza. Parallelamente al ritorno dell'identico

---

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 755.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 752.

<sup>150</sup> *Ibidem*

<sup>151</sup> Bolaño, 2666, *op. cit.*, p. 756.

maschile, la continua rinominazione di María Expósito si segnala come profezia angosciante del ritorno dell'identico nell'ineluttabilità del loro destino di vittime e di orfane. E tuttavia, ambigualmente, la stessa logica che vuole questo male come ineluttabile consegna loro strumenti di resistenza. Le donne parlano dell'uomo come del tempo: come la pioggia non può causare un trauma, una crisi della presenza<sup>152</sup>, così lo stupro è superato nell'assuefazione della sua ripetizione. Se la naturalizzazione toglie alla vittima la possibilità di combatterlo, allo stesso tempo e per le stesse ragioni, la naturalizzazione le dà la forza di reagire perché lo depotenzia come innocuo, in quanto naturale, ripetitivo, eterno, come la pioggia. L'uomo è un flagello come la brina che distrugge i campi e può distruggere un raccolto, ma non è impensabile, quindi non può causare una crisi della presenza. Di più: «la ocupación abusiva del lugar de lo materno»<sup>153</sup> da parte dell'europeo belga, straniero, poi autoctono colonizzato e patriarcalizzato, non genera altra violenza se non nell'unico figlio maschio, Rafael, e, pur occupando l'uomo una posizione che gioco forza porta a nuova vita, non si può dire che le conquiste violente «enajenan el cuerpo femenino»<sup>154</sup>, perché questa nuova vita è resistente all'occupazione ed è femminile, aliena alla violenza con cui è stata concepita e cui resiste generazione dopo generazione in una gioia separatista invitta e impassibile (con l'eccezione dell'unica María malinconica). Infatti, nonostante le figure femminili dicono di sé di essere «solo» donne, come sottolinea il ritorno della voce nella memoria di Olegario, la distanza che pongono col carnefice nel concepirlo come un flagello è arricchita di una serie di elementi di resistenza che le soggettivizzano, e che preparano alla rottura dell'ultima María: nella riappropriazione memoriale della storia familiare, nella rappresentazione del ludico e dell'evento di festa (la nascita delle bambine in particolare), nell'indicazione degli strumenti di resilienza assunti per superare la crisi («el buen carácter y la disposición de ánimo para atravesar los periodos de violencia o pobreza extrema»), nell'enunciare il nome, variato e rafforzato di generazione in generazione, nella soggettivazione separatista, la vittima perde il suo statuto reificato e diventa donna, con

---

<sup>152</sup> si intende che un evento può essere talmente traumatico da togliere al soggetto la sua capacità di reazione, nel senso che ne sfalda i contorni identitario-psichici togliendogli ogni capacità di agire in qualche modo nella storia, la possibilità di una presenza storica, appunto. Il concetto è di Ernesto De Martino, cfr. *Morte e pianto rituale nel mondo antico*.

<sup>153</sup> G. Bizzarri, «Muerte y resurrección reescritural de la “identidad hispanoamericana” en Roberto Bolaño», in *Reescritura ¿Lógicas de la repetición?*, a cura di G. Bizzarri, J. M. Cuartas Restrepo et al., Medellín, Eafit, 2017, pp. 15-39.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 27.

nome e cognome e carattere, riacquistando tutta la forza di qualcuno che il male non è riuscito a travolgere, e che torna anch'essa in un nuovo ciclo con lo stesso nome, pronta a resistere ancora. Il racconto delle violenze è evitato da parte delle figure femminili e ricordato solo per la formazione di Olegario, e questo perché la ferita non necessita di racconto, viene obliterata, superata come non rilevante, perché inevitabile e perché non le schiaccia. Infatti, il ritorno dell'identico nel nome femminile, ha anche una valenza positiva, è un elemento di resistenza rispetto alla morte di parto e alle continue violenze, l'avvento di una fenice che l'elemento violento non riesce a sopprimere. Olegario ricorda ciascuno di questi nomi identici e diversi. Parimenti, uniche nella loro individualità e identiche nel meccanismo che le ha annientate sono le vittime de *La parte de los crimenes*, che il narratore nomina una ad una: morti innumerevoli e innumerevolmente salvate dall'oblio della storia, della burocratizzazione per referto e deposizione, con la volontà di ricordarle e nominarle, contro carnefici latenti, nominati o meno, insulsi nella loro individualità obliterabile perché indicativa solo del meccanismo culturale, patriarcale e *gore*, di cui si fanno strumenti di perpetuazione.

Le differenze nella rappresentazione del maschile e del femminile in questo episodio sono nette, e volte alla creazione di un meccanismo di abbassamento dell'uomo violento e innalzamento della donna. Questo non ha ragioni esclusivamente etiche, come riflesso della condanna o dell'esaltazione di queste figure da parte del narratore, ma serve a creare una sospensione dei rapporti gerarchici tra uomo e donna, vittima e carnefice, in una logica quasi carnevalesca cui partecipano i momenti di festa: delle nuove nascite e del vitalismo, per le donne, e del ratto/stupro per gli uomini, tanto nella baldoria all'arrivo di Arraya quanto per lo straniero («un forastero borracho se la llevó en su caballo mientras cantaba a toda voz»<sup>155</sup>). Questo perché l'episodio avviene dopo la morte di Magaña<sup>156</sup> e il lettore ha perso con il suo eroe la speranza di trovare un colpevole per gli omicidi a Santa Teresa: il narratore si fa carico di questa angoscia e ipostatizza in questo tempo mitico la violenza come ineluttabile<sup>157</sup>, organizzando un episodio dove

---

<sup>155</sup> R. Bolaño, *op. cit.*, p. 752.

<sup>156</sup> È un detective che si occupa di un caso specifico, ma si muove fuori dall'apparato di polizia ed è il primo eroe del libro in cui il lettore, a differenza che in Juan de Dios Martínez o Pedro Negrete, è portato a riporre le speranze della risoluzione di tutti i casi di Santa Teresa.

<sup>157</sup> Per il concetto di logica del carnevale e i tratti che lo compongono cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Per la critica al potenziale liberatore di questo dispositivo, vedendolo più come difensore dello *status quo*, cfr. U. Eco, "Che cosa c'è da ridere?", in U. Eco, *Sette anni di desiderio*, cronache 1977-1983 Bompiani, Milano 1983.

accanto al tono serio c'è anche quello comico, creando un'orribile festa della violenza, in cui serpeggia «el deleitable estremecimiento, el efecto liberador e incluso de “verdad”, que provoca la novedosa conjunción de lo horrible con lo bondadoso»<sup>158</sup>. Si tratta, adesso vedremo, di una critica feroce alla logica del carnevale, che tuttavia viene riproposta dall'autore come spettro dell'immutabile con cui confrontarsi per spezzarlo. La regola<sup>159</sup> del meccanismo (tragi) comico è costituita dalla prima morte di parto, e viene rotta con la resistenza delle successive figure femminili. I rapporti gerarchici sono sospesi come nel carnevale per rappresentare l'immutabilità dell'ordine rappresentato, la voce narrante deride il maschile e deriderà se stessa alla rottura del ciclo che la smentisce, e gli elementi gioiosi partecipano alla rappresentazione del rinnovarsi e dell'avvicinarsi della vita, ma in una prospettiva disgustosa, in cui a rinnovarsi e avvicinarsi davvero sono i cicli di violenza. Gli stessi elementi di somiglianza con la logica del carnevale ne segnalano dunque le differenze abissali. L'elemento festoso non unisce i due elementi del maschile e del femminile, che restano separati e uniti solo dalla violenza e dalla complementarietà biologica che dà la vita. La gioia maschile è puro gusto della violenza, mentre nelle donne la gioia di vita non è data dal contatto con l'altro elemento, ma nonostante quello, resistendo, nella vita quotidiana, nella socialità e nel vitalismo, nel corporeo non sessuale della vita delle donne, è una gioia separatista. L'abbassamento dei simboli del potere che le voci femminili fanno dell'elemento maschile non avviene tramite l'elemento corporeo ma con quello dell'analisi razionale, tratto che verrà recuperato e portato a regime da Lalo Cura in quanto detective. La sospensione delle gerarchie tra il maschile e il femminile non avviene dunque per porre in un contatto familiare e libero persone separate nella vita normale, ma esclusivamente per abbassare la potenza del carnefice e innalzare quella della vittima, in un gioco a somma zero che prosegue per generazioni, ma che nel frattempo innalza l'elemento femminile, e che nel suo separatismo prepara il riscatto dell'ultima Expósito, che dimostrerà che quell'ordine immutabile era solo un'eclisse destinata a passare, un cerchio che si poteva rompere. Questo episodio segna uno scontro ideologico tra *amor fati* e re-

---

<sup>158</sup> Celina Manzoni a proposito di Borges e del Bolaño di *La literatura nazi en América*, in C. Manzoni, “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”, in *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*, a cura di Celina Manzoni, Buenos Aires, Corregidor, 2002. P. 18.

<sup>159</sup> Cfr. U. Eco, § nota 157.

sistenza che rinnoverà su nuove basi il tono serio precedente, nella speranza di un'uscita radicale dalla violenza, che però verrà smentita nella deflagrazione del male.

### 2.3. *La visione di María*

Alla scena del cerchio di donne segue l'incontro tra l'ultima María Expósito e i poeti. L'episodio ha varianti importanti nelle versioni di *Los sinsabores del verdadero policía* e *2666*, che possono essere interpretate in seno alla nostra argomentazione. Cominciamo dal primo anche se è stato pubblicato dopo per lasciar spazio al commento della versione nella parte dei delitti.

Da *Los sinsabores del verdadero policía*:

En 1968 mientras en París los estudiantes tomaban las calles, la joven María Expósito, que aún era virgen, fue seducida por tres estudiantes de Monterrey que preparaban, según decían, la revolución campesina y a los que después de una semana vertiginosa nunca más volvió a ver.

Los estudiantes vivían dentro de una furgoneta aparcada en un recodo de la carretera que comunica Villaviciosa con Santa teresa y todas las noches María Expósito se deslizaba fuera de su cama para ir a reunirse con ellos. Cuando su tatarabuela le preguntó quién era el padre, María Expósito recordó una especie de abismo delicioso y tuvo una noción clarísima de sí: se vio pequeña pero misteriosamente fuerte como para poder con tres hombres a la vez. Se me echan encima acezando como perros, pensó, por delante y por detrás hasta casi ahogarme y sus vergas son enormes, son las vergas de la revolución campesina de México, pero yo por dentro soy más grande que ellos y nunca ahogaré.

Para cuando nació su hijo los estudiantes de París habían vuelto a sus casas y muchos estudiantes mexicanos habían dejado de existir. (R. Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona, EDITORIAL ANAGRAMA S. A., 2011. Pp. 242-243)<sup>160</sup>

Da *2666*:

En 1976 la joven María Expósito encontró en el desierto a dos estudiantes del DF que le dijeron que se habían perdido pero que más bien parecían estar huyendo de algo y a los que tras una semana vertiginosa nunca más volvió a ver. Los estudiantes vivían dentro de su propio coche y uno de ellos

---

<sup>160</sup> «Nel 1968, mentre a Parigi gli studenti invadevano le strade, la giovane María Expósito, che era ancora vergine, fu sedotta da tre studenti di Monterrey che preparavano, a sentir loro, la rivoluzione campesina e che dopo una settimana vertiginosa non rivide più.

Gli studenti vivevano in un furgoncino parcheggiato su una curva della strada che collegava Villaviciosa e Santa Teresa. E tutte le sere María Expósito scivolava fuori dal letto per andare da loro. [...] Quando nacque suo figlio gli studenti di Parigi erano tornati a casa e molti studenti messicani avevano smesso di esistere». (R. Bolaño, *I dispiaceri del vero poliziotto*, Pp.226-227.

parecía estar enfermo. Parecían como drogados y hablaban mucho y no comían nada, aunque ella les llevaba tortillas y frijoles que sustraía de su casa. Hablaban, por ejemplo, de una nueva revolución, una revolución invisible que ya se estaba gestando pero que tardaría en salir a las calles al menos cincuenta años más. O quinientos. O cinco mil. Los estudiantes conocían Villaviciosa pero lo que querían era encontrar la carretera a Ures o a Hermosillo. Cada noche hicieron el amor con ella, dentro del coche o sobre la tierra tibia del desierto, hasta que una mañana ella llegó al lugar y no los encontró. Tres meses después, cuando su tatarabuela le preguntó quién era el padre de la criatura que esperaba, la joven María Expósito tuvo una extraña visión de sí misma: se vio pequeña y fuerte, se vio cogiendo con dos hombres en medio de un lago de sal, vio un túnel lleno de macetas con plantas y flores. En contra de los deseos de su familia, que pretendió bautizar al niño [...] Olegario Cura Expósito [...]. La tatarabuela dijo que era pura soberbia anteponer el nombre de Cura al de Expósito, que era el suyo de siempre, y poco después murió.<sup>161</sup>

In *Los sinsabores del verdadero policía* abbiamo tre poeti stranieri, che chiudono il cerchio nuovamente con l'immagine dei forestieri arrivati a Villaviciosa, europei come il primo. Come i primi hanno a che fare con la violenza per mestiere: questi studenti sono sedicenti rivoluzionari, poi fuggiaschi. L'America Latina sembra essere ancora un eldorado, in questo caso di sogni rivoluzionari, e ancora gli europei vengono, prendono, vanno. Degna figlia della sua famiglia, María oppone nella sua visione un'immagine di resistenza.

L'episodio di 2666 è molto differente, e questa differenza si potrebbe spiegare in merito all'attribuzione dell'opera a Bolaño. Gli studenti non sono più tre forestieri, ma «“dos estudiantes del DF” perdidos en el desierto de Sonora (a saber, los cabecillas realvisceralistas de *Los detectives salvajes*)»<sup>162</sup>. Non penso si possano nutrire dubbi sulla loro identità<sup>163</sup>: l'anno dell'incontro coincide con la datazione de *Los desiertos de Sonora*, in *Los detectives salvajes*. Si tratta di due ragazzi che vivono in macchina, sembrano drogati, non mangiano, parlano e parlano di una rivoluzione di tutt'altro stampo rispetto a quella dei tre francesi di *Los sinsabores del verdadero policía*. Più interessante è la diversa visione di María, che analizzeremo tra poco.

Si può dire che María Expósito rompa innanzitutto con il separatismo, conducendo un incontro sincero e produttivo coi ragazzi che le parlano, e che nell'incontro con l'altro metta in discussione la sua struttura familiare. Infatti, le discussioni coi due giovani influiscono direttamente, o indirettamente tramite la visione, nella volontà di María

<sup>161</sup> Bolaño, *op. cit.*, pp. 756-757.

<sup>162</sup> G. Bizzarri, *op. cit.*, p. 27.

<sup>163</sup> si proporrà più avanti una ragione che vada oltre l'ammiccamento al lettore.

Expósito di chiamare suo figlio Olegario. Grazie alla scelta di andare contro la tradizione onomastica, considerata una «pura soberbia» dalla madre, si passa da una convivenza di cinque generazioni al veder morire una dopo l'altra quasi tutte le donne. Potrebbe trattarsi di un'allegoria, che rappresenta la rottura del tempo mitico della violenza in cui era imprigionata la famiglia; rottura con cui María avvierebbe il tempo lineare della storia. Una follia dalle pretese risolutive in pieno confine nord del Messico, da cui nasce Lalo Cura<sup>164</sup>. Il passaggio dal tempo mitico e circolare a quello lineare-storico con l'avvento del figlio ricorda la struttura della storia cristiana sin dal nome della madre, e sottolineerebbe l'ambivalenza tra la speranza della salvezza e l'ineluttabilità del male terreno. Il futuro poliziotto e il poeta messicano condividono i metodi di ricerca.

La visione di María è bipartita in due modi: un'immagine di accerchiamento, il «lago de sal», e una lineare, il «túnel»; e ancora di sterilità, perché il lago è di sale, di contro alla vitalità dei fiori e delle piante. Una visione che spinge a una fuga in avanti verso una promessa salvifica, ma che si rivelerà un abbaglio. Queste immagini infatti ritornano in diversi luoghi di Bolaño, e sono figure dell'agone poetico<sup>165</sup>. In particolare, la figura del vaso di fiori si segnala come porta dell'inferno e degli incubi. Una lettura intratestuale dell'immagine può rafforzare l'idea dell'inganno che sta dietro questa visione, suggerendoci riflessioni sulla follia di Olegario e sulla paternità di Belano. Leggiamole in *Amuleto* e ne *La Universidad desconocida*<sup>166</sup>, quindi in *Los perros románticos*, a partire dall'immagine del vaso e dal primo libro.

Nelle prime pagine del libro, Auxilio ricorda il suo arrivo in Messico a servizio dei poeti León Felipe e Pedro Garfias, un uomo malinconico che fissava il suo sguardo sui libri o su un vaso di fiori, incuriosendo la madre di tutti i poeti, la quale comincia a pensare che «en esos objetos aparentemente tan inofensivos, se ocultaba el infierno o una de sus puertas secretas».<sup>167</sup> Auxilio sprofonda nell'ossessione e se ne convince sempre di più. Pensa di mettere la mano nella bocca del vaso e ne viene dissuasa da una voce interiore che la terrorizza, provando pietà di sé come parte di un'umanità che «corre

---

<sup>164</sup> Si ricorda che Olegario viene soprannominato così dagli amici Lalo Cura. In spagnolo, “la locura” si traduce con “la follia”.

<sup>165</sup> il lago di sale è omologabile all'immagine dell'occhio e al cerchio di montagne nella poesia di Bolaño, porte e carceri circolari di un abisso cui il poeta è attratto, e che al contempo è costretto ad attraversare.

<sup>166</sup> Bolaño, *La Universidad Desconocida*, Barcelona, Anagrama, 2007.

<sup>167</sup> Bolaño, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999, p.15.

riesgos y es juguete del destino hasta en los sitios más inverosímiles».<sup>168</sup> L'episodio prosegue con un crescendo di terrore e la protagonista pensa di rompere questo vaso in cui «si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar»<sup>169</sup>, e qui Auxilio pensa: «¿Saben los poetas lo que se agazapa en la boca sin fondo de sus floreros? ¿Y si lo saben por qué no los destrozan, por qué no asumen ellos mismos esta responsabilidad?». La rabbia svanisce perché considera che forse, Pedro Garfias, di oggetti misteriosi ne ha rotti di innumerevoli. Il vaso di fiori in cui Auxilio scorge l'origine della malinconia del poeta è indicato come la porta dell'inferno o degli incubi, vaso di pandora la cui rottura sarebbe un gesto apotropaico inutile, perché, dice, è solo uno degli innumerevoli strumenti che ha il destino per giocare con gli umani. Il vaso mitico assume le vesti ingannevoli di un vaso di fiori, immagine di delicatezza e in modo un po' *naïf* della poesia stessa, una figura perturbante che attraendo inabissa, e che non andrebbe rotto, come farà María, se, seguendo M. M. Gigena, lì si condensano «temporalidad sin progreso y memoria del espanto»<sup>170</sup>.

A questo vaso Auxilio prova ad accostare la mano, ma una forza interiore la ferma. Quest'azione può farla solo la poesia, «más valiente que nadie»<sup>171</sup>. Infatti, in questo abisso sprofonda l'io di *La Universidad Desconocida*, ben conscio di quello cui va incontro. L'immagine del vaso ingannevole posto alle porte dell'inferno e dell'incubo compare in quattro testi: tra la sezione *Calle de Barcelona* («florero del infierno»<sup>172</sup> «Los floreros disimulan/ La puerta del Infierno»<sup>173</sup>), *En la sala de lecturas del Infierno* («Un florero o la puerta/ De las pesadillas»<sup>174</sup>), e *Mi vida en los tubos de supervivencia* («El florero sin fondo que contiene todos los crepúsculos»<sup>175</sup>).<sup>176</sup> Il primo di questi testi apre la sezione corrispondente con un monito che l'io rivolge a se stesso a non cadere nell'inganno. Nel testo si nota l'insistenza con cui l'io ripete il monito che disattenderà:

La pesadilla empieza por allí, en ese punto.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>170</sup> M. M. Gigena "La negra boca de un florero: metáfora y memoria en *Amuleto*", in C. Manzoni, *La fugitiva contemporaneidad*, op. cit., p. 27.

<sup>171</sup> "El gusano", in R. Bolaño, *Los perros románticos*, op. cit., p. 7.

<sup>172</sup> "La pesadilla empieza por allí, en ese punto...", in R. Bolaño, *La Universidad Desconocida*, p. 57.

<sup>173</sup> "Los floreros disimulan...", in *Ivi*, p. 58.

<sup>174</sup> "Biblioteca de Poe", in *Ivi*, p. 82.

<sup>175</sup> "Las enfermeras", in *Ivi*, p. 390, presente anche in *Los perros románticos*.

<sup>176</sup> Si nota che la sezione si chiude con il testo "Resurrección".



Más allá, arriba y abajo, todo es parte de la  
 pesadilla. No metas tu mano en ese jarrón. No  
 metas tu mano en ese florero del infierno. Allí  
 empieza la pesadilla y todo cuanto desde allí  
 hagas crecerá sobre tu espalda como una joroba.  
 No te acerques, no rondes ese punto equívoco.  
 [...]. No te acerques.  
 No des vueltas alrededor de ese equívoco. No  
 muevas los dedos. Créeme. Allí sólo crece  
 la pesadilla.

La reiterazione amplifica l'ineluttabilità con cui l'io deciderà di proseguire, entrando nell'abisso tramite i vasi, e a risaltare il coraggio della poesia. Dell'ultima sezione citata fanno parte invece *Resurrección*, dove si paragona la poesia a un palombaro che s'inabissa in un lago, ed anche "El último canto de amor de Pedro J. Lastarria, alias «El Chorito»", presente anch'essa in *Los perros románticos*. In questo testo ritroviamo le immagini del tunnel e del lago. L'io dichiara terminata la sua esperienza poetica, e si appresta a entrare «en el largo/ Pasillo incógnito/ Donde dicen que florecen/ Las oportunidades perdidas»<sup>177</sup>, un'immagine pressoché identica a quella di María. Ai ricordi delle opportunità sprecate e della giovinezza segue la smentita del valore salvifico dell'esperienza, e l'io dice: «me preparo/ para entrar en el lago/ inmóvil, como mi ojo»<sup>178</sup>. Anche questa immagine è topica della poesia dell'autore e viene riutilizzata nella visione di María. Il lago è un'immagine di pericolo da cui uscire o in cui entrare: per lei è un'immagine sterile, "di sale", da cui vede l'opportunità di allontanarsi tramite il tunnel; mentre il poeta, sconfitto, si appresta a entrarvi. Vi trova un ambiguo riscatto: con una metafora geometrica -che ricorda il libro appeso in giardino da Amalfitano- l'io si inabissa come in *Resurrección*, e qui si aspetta di trovare «las malas cosas/ convertidas en buenas,/ en apariciones gloriosas/ las metidas de pata,/ la memoria del fracaso/ convertida en la memoria/ del valor. Un sueño, / tal vez, pero/ un sueño que he ganado/ a pulso. / Que nadie siga mi ejemplo» in quello che alla fine viene definito un «vuelo de despedida». Dichiarata sconfitta l'esperienza, l'io si attende che la memoria gli permetta un cambio di sguardo e un'inversione di significato degli eventi occorsigli. Si tratta di un'immagine ambigua tra la rassegnazione e la resistenza, di cui si dichiara ben conscio («Un sueño, / tal vez, pero/ un sueño que he ganado/ a pulso.»). Un'immagine di speranza, la stessa con cui María si appresta a rompere il cerchio.

<sup>177</sup> Bolaño, *La Universidad Desconocida*, op. cit., p. 368.

<sup>178</sup> Ivi, p. 369.

Come si è detto, reduce dal lungo ascolto dei due poeti e della loro rivoluzione invisibile, María immagina un lago di sale, e un tunnel pieno di piante e fiori. La giovane coglie il portato negativo del lago, un lago di sale, sterile, ma non quello insito nei vasi di fiori, che vede come natura addomesticata e immagine di serenità quotidiana, e invece sono porte dell'incubo, la cui rottura Auxilio considerava del tutto inutile. María crede di uscire dal lago, e ci riesce, ma non coglie l'omologia tra le due immagini ai poli del tunnel. La circolarità del vaso è identica a quella del lago e come quello è una porta dell'inferno. Quello che fa attraversando il tunnel è rompere il cerchio mitico della violenza, che stava non solo nel lago ma anche nel vaso di fiori verso cui andava; come se rompesse un vaso di Pandora, comportando l'apertura del tempo lineare anche per la violenza, come futura accumulazione dei femminicidi. Si apre sì il cerchio, ma per estenderlo al mondo nella deflagrazione delle sue schegge. Il male, prima ritualmente relegato nella sua famiglia, deflagra per tutta Santa Teresa; assieme al suo rimedio però, portato anch'esso quasi cristianamente dall'avvio del tempo lineare, e cioè il figlio Olegario che prima di questa "rivoluzione" si sarebbe chiamato Rafael ma «cuyo bautismo romperá con la tradición familiar, para una revisión en nombre y apellido del esquema de la violencia ciegamente perpetrada y sufrida». Consacrato al patrono dei cacciatori sarà cacciatore (poliziotto) e sacerdote (*cura*) di questa caccia. Venendo dal male e da questo sottratto, ha gli strumenti per indagarlo («precisamente por herencia de la sangre, parece capaz de detectar la marca cultural de los crímenes, el caldo cultivo antropológico que los justifica y protege»<sup>179</sup>), strumenti che gli vengono dal sangue per filiazione materna, che gli trasmette la conoscenza del male e la resilienza; ma direi anche per filiazione paterna, da cui acquisisce le possibilità del detective poeta («semidormido, varado entre el sueño y la vigilia»<sup>180</sup>), con cui si apprestava a ricordare. È curioso pensare che Bolaño dicesse che non gli sarebbe dispiaciuto essere un detective e costruisca qui questa possibile filiazione tra il suo alter ego e il poliziotto eroe del romanzo, ribelle al padre nei metodi di indagine, che svolge razionalmente come Abel Romero, ma forte di quella possibilità ereditata per sangue, fatta della disconnessione già ricordata («semidormido, varado entre el sueño y la vigilia»), come un calco dalla rappresentazione fatta da Amedeo Salvatierra per Lima e Belano, («uno despierto y el otro dormido», quello dormiente risponde e quello sveglia sembra sognare); ma anche della dislocazione e

<sup>179</sup> G. Bizzarri, *op. cit.*, p. 26.

<sup>180</sup> R. Bolaño, *2666, op. cit.*, p. 751.

della non individuazione di una causa specifica per il male. Ne viene fuori una sintesi tra l'immagine del detective e quella del detective poeta per come si sono analizzate nel capitolo precedente. Dunque se Lalo Cura riesce a notare la marca culturale dei femminicidi non è solo per la filiazione materna, ma anche per quella paterna.

Ogni elemento di questa trinità agisce nella follia, preconizzando il male nel tentativo di vincerlo. La follia specifica di María è quella di voler uscire dalla violenza, di voler ricavare qualcosa dalla rottura del tempo mitico, generando "la locura". Riesce nella rottura e nel generare qualcosa di buono, però *no hay remedio*, e la violenza continuerà a strutturare Villaviciosa e deflagrerà in Santa Teresa e in tutto il nord.

Il figlio, in virtù della sua storia familiare, ha una visione espansa e delocalizzata del male, biforca lo sguardo tra la ricerca di un colpevole e la diserzione di questa pratica investigativa, che gli permette di vederlo ovunque, nel dato culturale, quindi di essere l'unico a trovarlo davvero; ma paradossalmente, in quanto poliziotto, ha il compito di cercare di omicidio in omicidio un colpevole, quindi di localizzare il male, relegarlo a un mandante specifico, e in questo resiste in filigrana la disposizione mentale della sua famiglia, con il meccanismo mitologico che vi calamitava il male, localizzandolo.

A sua volta, l'io che in *Los perros románticos* ricordava la follia di un vano sogno giovanile («estaba loco./ Había perdido un país/pero había ganado un sueño./ Y si tenía ese sueño/ lo demás no importaba.»<sup>181</sup>) ha trasmesso quel sogno di "rivoluzione invisibile" a María, influenzandone la visione e la decisione conseguente di battezzare il figlio come Olegario Cura, che portava alla rottura del dispositivo mitologico, una follia di cui Belano è responsabile e che, se assumiamo che sia il narratore del romanzo, qui la racconta come ricordo di gioventù. Infatti, se assumiamo per buono che Belano sia il poeta messicano nominato nell'episodio, nonché la tesi per cui corrisponda al narratore del romanzo, si può dire che il narratore racconti quell'episodio in chiave figurale rispetto al futuro della storia, come una profezia di sconfitta ma anche di continua resistenza, un *gesto inutile*, per citare Bolaño, ma necessario, una follia produttiva senza la quale non esisterebbe Lalo Cura, e nemmeno l'opera così come si sviluppa. Belano condivide con il figlio la biforcazione di sguardo, e il narratore trasmette la stessa bifocalità al lettore con il percorso costruito per lui: sistema il materiale narrativo per preparare un lettore indaffarato a localizzare un colpevole e che, invece, troverà solo *exempla*

---

<sup>181</sup> Bolaño, *op. cit.*, p. 7 nella trad. ita.: «ed ero pazzo. / Avevo perso un paese ma guadagnato un sogno./ E se avevo quel sogno/ il resto non importava».

del male irriducibili a un unico mandante, a un'unica causa; ma imparerà a osservarli accettando di rinunciare ad ogni tentativo di individuazione specifica, abbandonandosi alla nuda registrazione di quest'accumulazione di omicidi, seguendo lo sguardo del narratore in un'alleanza senza fede di riscatto. Solo così il lettore potrà cogliere la specificità di ogni omicidio, perché non correrà avanti in cerca di altre prove che il nudo dato di realtà acquisito, con o senza mandanti rintracciabili. In questo modo potrà incontrare ogni vittima col suo nome e cognome, cogliere immediatamente il peso del dato culturale o di altro motivo specifico alla base di quel crimine o, laddove si presenti, vivere il dubbio di una rappresentazione del male che trascenda il dato storico. Uno sguardo resettato a ogni nuovo referto, limpido, che guarda il buio negli occhi.

#### 2.4. *Una filiazione problematica*

Lo sguardo sul mondo di Lalo Cura è molto simile a quello di Belano, in un comune destino di innocenza ed erranza che non li contrappone, e anzi li accomuna, anche nel sangue e così incrociando la questione dell'identità lationamericana. Diamo innanzitutto uno sguardo al rapporto tra padri e figli nella letteratura di Bolaño, su cui ha scritto L. Mecozzi<sup>182</sup>: l'idea bolaniana della letteratura come esilio viene anche dal legame tra esilio come fenomeno generazionale e l'orfanità dalle figure dei grandi padri poeti, critici, e politici. Un'orfanità di legame tra letteratura e politica che deterritorializza molti personaggi bolaniani. Molti sono mossi da un rapporto col padre *in absentia*. I pochi padri presenti, come Quim Font e Amalfitano, impazziscono nel tentativo di proteggere i figli e, consapevoli di non poter più essere centro regolatore e di controllo del mondo, abdicano a quella che la letteratura psicoanalitica indica come la funzione di legge assunta dal padre, e così precludendo alla loro fuga e, allo stesso tempo, all'esplosione della forma narrativa:

In questo senso la fuga come forma del contenuto prelude alla la fuga intesa come forma dell'espressione: a narrazioni incentrate su singoli personaggi (il diario di García Madero, le parti dei critici, di Amalfitano e di Fa-

---

<sup>182</sup> L. Mecozzi, «*Esilio ed orfanità. Padri e figli nella narrativa di Roberto Bolaño*», ENTHYMEMA, (12), 2015 pp. 389-41. Web, 20 gennaio 2020 [riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4752](http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4752).

te) seguono sezioni in cui l'orizzonte del romanzo si amplia fino alla perdita di un centro organizzatore, se non presente in *absentia*: da una parte i fantasmatici Lima e Belano, dall'altra gli assassini di Santa Teresa. Oggetto delle narrazioni diventa dunque la polimorfa molteplicità del reale e l'«agitazione molecolare» di un mondo ormai privo di Legge. [...] la seconda parte dei Detective selvaggi e la "Parte dei delitti" in 2666 rappresentano il momento in cui i romanzi di Bolaño si aprono verso una proliferazione potenzialmente interminabile: una proliferazione che allo stesso tempo produce un effetto di liberazione della tensione accumulata precedentemente attraverso illimitate linee di fuga individuali. Non si tratta necessariamente di una liberazione positiva, quanto piuttosto degli effetti di un'ammissione di innocenza: Joaquín ed Amalfitano non possono tenere sotto controllo la realtà: il Male ed il pericolo che insidiano le loro figlie li trascendono; di fronte al protettore di Lupe, di fronte ai misteriosi assassini di Santa Teresa, i padri non hanno colpe perché non hanno potere. Al limite della follia, accettano di tirarsi indietro.

Il ruolo di Amalfitano nella fuga di sua figlia (fare il 'palo' mentre Fate e Rosa fuggono in auto) nasconde in realtà la natura del suo gesto: abdicare alla propria funzione legislatrice sul mondo, indietreggiando di fronte all'orfanità di sua figlia.

Nell'abdicare alla propria funzione di legge, i pochi padri presenti condividono l'innocenza dei figli. Secondo la psicoanalisi il rapporto edipico regola il passaggio all'adulthood di un soggetto mediante il conflitto con la figura paterna. In questo contesto però, secondo Mecozzi, il rapporto con la figura genitoriale non è più regolabile in chiave edipica, già disinnescato dalla morte di Cesárea come critica formale alla ricerca retrospettiva che i realvisceralisti avevano condotto nel tentativo di «territorializzarsi»: un «errore di prospettiva». Lo studioso rintraccia quindi nella figura di Ulisse uno degli archetipi che meglio rappresentano i personaggi bolaniani:

costretti al movimento non si guardano indietro paralizzati; nonostante la nostalgia che spesso li pervade continuano nel loro viaggio senza meta, consapevoli della vanità e dello sperpero cui sono condannate tutte le vite. [...] È interessante, allora, che Bolaño scelga come nome per l'alter ego di Mario Santiago quello di Ulisse. L'orfanità è vissuta dai personaggi di Bolaño sempre con coraggio, in senso romantico, senza mai permettere che la solitudine generazionale che li caratterizza possa paralizzarli o condurli verso una folle disperazione. Invece di Telemaco, quindi, è Ulisse l'archetipo perfetto per descrivere i personaggi dei Detective selvaggi e degli altri romanzi bolaniani: individui in cui il desiderio del ritorno, lungi dall'inibire la volontà di scoperta e la spinta del viaggio, sembra al contrario potenziarli. Se non esiste un orizzonte capace di garantire un senso ultimo – o come nel caso di Ulisse se quest'orizzonte sembra allontanarsi man mano che ci si avvicina – per Lima e Belano non resta che dare ascolto ai multiformi desideri che la vita propone loro: trasformare l'orizzontalità del loro movimento in esperienze verticali, in fughe in intensità.

L'innocenza comune alla generazione che li precede disinnesca la conflittualità con la figura paterna, la quale, in un comune destino di follia con i figli, li spinge alla fuga,

come fa Amalfitano con Rosa in *2666*. Una fuga vissuta con coraggio nel piacere della scoperta che dà forma al «*loro desiderio*».

Mecozzi evidenzia il ritrarsi della figura paterna impossibilitata a garantire un ordine – e per questo, abdicando a essere figura di legge, innocente – e la consapevolezza dell’orfano circa la propria condizione. Su un altro versante scrive invece G. Bizzarri. Lo studioso conserva l’aspetto problematico di una filiazione riconducibile all’occupante straniero e sottolinea, piuttosto, l’aspetto della rinuncia dei figli alla ricerca del padre, per abbracciare un destino erratico e irrisolvibile che accomuna i fratelli. L’articolo è incentrato sulla deterritorializzazione come configurazione della nuova identità pensata da Bolaño per l’America Latina, ed è utile per testare la possibile filiazione di sangue tra Belano e Lalo Cura alla prova della questione dell’identità latinoamericana come pensata da Bolaño. Se il Lalo Cura di “*Prefiguración de Lalo Cura*” in *Putas asesinas* rinuncia alla ricerca del padre, accettando il suo destino di frontiera, d’orfanità e policentrico, se cioè esorcizzava

los vergonzosos fantasmas de su mancha identitaria, al romper el círculo delictuoso de la soledad, al abrazar lo irremediable de su condición ilegítima y al arrimarse virilmente a la hermandad solidaria de los “bastardos” que, generación tras generación, luchan por afincarse en un centro de satisfacción identitaria y apagar la tensión de un deseo quemante<sup>183</sup>

questa prolifica *orfandad* viene salvaguardata dal fatto che anche il Lalo Cura di *2666* non conosce l’identità paterna (e forse anche per questo i due poeti messicani non vengono nominati chiaramente). Inoltre viene paradossalmente rafforzata nel ristabilire una nuova filiazione genetica, e cioè tra Lalo Cura e Belano, questa volta in chiave ironica. Arturo è infatti una figura errante e orfana «per vocazione», cui Bolaño ha consegnato la rappresentazione della precarietà esistenziale amorosa lavorativa e politica, tutti effetti che si profilavano sulla vita delle persone negli anni Novanta in un mondo governato del tardo capitalismo globale e che Bolaño rappresenta, come ha illustrato C. Bolognese. Dunque anche per questo Lalo Cura vale la considerazione per cui il processo di

aprendizaje de lo inestable [...] central para entender una operación –la fundación de una ciudad llamada Santa Teresa- que [...] vuelve a

---

<sup>183</sup> G. Bizzarri, *op. cit.*, pp. 25-26.

proponer la necesidad de “reflexionar vanamente” sobre el sentido y el rol de lo latinoamericano en la corriente osmótica de lo global<sup>184</sup>

Alla riflessione sulla svolta globale dell'identità latinoamericana è possibile che si legghi in questa relazione tra i due personaggi anche il peso che il passato periferico consegna a un futuro che sembra condannato in partenza: significa che questa filiazione di Lalo Cura con un poeta errante, condannato ad attraversare le porte dell'incubo sapendo che verrà sconfitto, forse rafforza l'immagine di Santa Teresa come luogo di

prefiguración de futuro que padece el peso del pasado como una condena anunciada, [...] un umbral simbólico especialmente denso, atravesado por tensiones contradictorias, donde los recuerdos irresueltos del discurso periférico dialogan sin voluntad de síntesis con los simulacros del lavado identitario de la globalización [...]. Santa Teresa, [...] se presenta como un espacio en perenne movimiento y transición constante entre las estaciones (textualizadas) de su pasado y la hipótesis de un futuro de desprovincialización<sup>185</sup>

Queste tensioni tra centro e periferia vengono marcate da questa filiazione di comune erranza, suggellando ironicamente il progetto «identitario» bolariano con un nuovo legame di sangue, quello con un padre delocalizzato e irrintracciabile come Belano (così come è irrintracciabile Arcimboldi). Non solo. Il suggello del progetto è dato anche dal fatto che, non lo si è detto prima, in verità i padri di Lalo Cura sono due, entrambi gli studenti, oppure Ulises, insomma il progetto si chiude col sottolineare che il legame è dato con una figura paterna non solo irrintracciabile, non solo erratica geograficamente e tra sogno e realtà, ma anche dissolta e irriducibile all'uno, rendendo il figlio doppiamente orfano. Il sangue, come marca di un legame ineluttabile e ineluttabilmente inutile e improponibile, lo è qui del destino mcondista dei suoi figli.

Un ultimo spunto sulla questione identitaria. Si è detto anche che questa filiazione rafforza la conoscenza che Lalo Cura ha del male «precisamente por herencia de la sangre»<sup>186</sup>. Il destino di questa trinità si gioca in contraddizione tra lo sforzo di riscattarsi dalla violenza e il preconizzare un nuovo flusso di male (con la filiazione tra Belano e Lalo Cura, e con la rottura del vaso di Pandora da parte di María, la madre, che simbolicamente fa deflagrare il male dalla localizzazione nella sua famiglia all'accumulazione caotica di femmicidi). Ebbene, questa contraddizione forse rafforza anche «el fatal

---

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>185</sup> *Ivi*, pp. 28-29.

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 26.

desarraigo (existencial y literario) del sujeto colectivo hispanoamericano, [...] adiestramiento a una cosmovisión policéntrica»<sup>187</sup>.

### 2.5. *Belano narratore, una visione nell'abisso*

L'interferenza tra il personaggio di Belano e la poesia di Bolaño è stata utile a leggere la visione di María e a dire qualcosa sull'opera, così come la filiazione tra Belano e Lalo Cura. Dalla presenza del poeta realvisceralista nel romanzo si passa ora ad argomentare l'idea di una lettura di *2666* come di una visione nell'abisso di Belano, che verrà chiarita con il commento dell'ultimo episodio in cui il personaggio compare nell'altro grande romanzo dell'autore, *Los detectives salvajes*. Lì, lo si incontra per l'ultima volta a Brownsville, in Liberia, nell'intento di seguire un amico in rotta verso un esercito nemico che probabilmente li ucciderà, ed esce di scena guardando la foresta, un'immagine dal forte valore simbolico. L'episodio è narrato da Jacobo Urenda, che raggiunge in quella cittadina l'amico nel contesto della prima guerra civile di Liberia, nel 1996. Urenda ritrova Belano in compagnia di un fotoreporter famoso, López Lobo. Quella sera l'intera compagnia decide di evacuare il villaggio per il possibile arrivo dei nemici. Durante la notte, il personaggio narratore ascolta tra il sonno e la veglia la conversazione tra Belano e Lobo, il quale racconta al poeta la sua triste storia di padre cui sono morti i figli. Lobo decide di marciare in senso inverso al gruppo, verso i nemici, e Belano sceglie di seguirlo per non lasciarlo solo. Urenda lo prega di desistere ma Belano è ormai determinato. Per la sua bellezza, si riporta l'ultima parte dell'episodio per intero, sottolineando in corsivo i passi utili al discorso:

Cuando desperté la claridad del nuevo día empezaba a filtrarse al interior de la casa. Oí ronquidos, suspiros, gente que hablaba en sueños. Luego vi a los soldados que se preparaban para salir. Junto a ellos vi a López Lobo y a Belano. Me levanté y le dije a Belano que no fuera. Belano se encogió de hombros. La cara de López Lobo estaba impasible. Sabe que ahora va a morir y está tranquilo, pensé. *La cara de Belano, por el contrario, parecía la de un demente: en cuestión de segundos era dable ver en ella un miedo espantoso o una alegría feroz.* Lo cogí de un brazo e irreflexivamente salí con él a dar paseo por el exterior.

Era una mañana hermosísima, de una levedad azul que erizaba pelos. López Lobo y los soldados nos vieron salir y no dijeron nada.

---

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 23.



*Belano sonreía.* Recuerdo que caminamos en dirección a nuestro inservible Chevy y que le dije varias veces que lo que pensaba hacer era una barbaridad. Oí la conversación de anoche, le confesé, y todo me obliga a conjeturar que tu amigo está loco. Belano no me interrumpió: *miraba hacia los bosques y las colinas que circundaban Brownsville y de vez en cuando asentía.* Cuando llegamos al Chevy recordé a los francotiradores y tuve un repentino principio de pánico. Me pareció absurdo. Abrí una de las portezuelas y nos instalamos en el interior del coche. Belano se fijó en la sangre de Luigi pegada en la tapicería, pro no dijo nada ni yo consideré oportuno darle una explicación a esas alturas. Durante un rato permanecimos ambos en silencio. Yo tenía la cara oculta entre las manos. Después Belano me preguntó si me había dado cuenta de lo jóvenes que eran los soldados. *Todos son jodidamente jóvenes, le contesté, y se matan como si estuvieran jugando. No deja de ser bonito, dijo Belano mirando por la ventanilla los bosques atrapados entre la niebla y la luz.* Le pregunté por qué iba a acompañar a López Lobo. *Para que no esté solo,* respondió. [...] Luego Belano se puso a correr, como si en el último instante creyera que la columna se iba a marchar sin él, alcanzó a López Lobo, me pareció que se ponían a hablar, *me pareció que se reían, como si partieran de excursión, y así atravesaron el claro y luego se perdieron en la espesura.*<sup>188</sup>

Perdendosi nella boscaglia, si congeda da noi l'Arturo Belano di *Los detectives salvajes*. Lo studio intratestuale dei *topoi* poetici dell'autore, svolto in precedenza, torna utile a illuminare questo episodio importante per capire la circolazione del personaggio fuori dal romanzo, e in particolare per la lettura allegorica data del racconto *Fotos* e, come si sta cercando di argomentare, per la possibilità che funga da filtro alla narrazione di *2666*. Infatti, qui si evidenziano alcune caratteristiche peculiari di questo personaggio.

Guardiamo alla rappresentazione simbolica. È possibile che l'immagine della foresta, verso cui i due amici muovono in rotta con l'esercito nemico, sia caratterizzata dalla stessa ambiguità del vaso di fiori, immagine "giana" di vita e di morte. Belano va incontro a questa figura di morte consciamente, con «paura spaventosa» ma anche con la «gioia feroce» di un destino che va a compiersi sotto molti punti di vista, innanzitutto del progetto realvisceralista. Per A.C. Carral e V. Garibotto<sup>189</sup>, la pubblicazione dell'antologia realvisceralista sancisce la dissoluzione della cordata, e allo stesso modo la mobilità di Belano e Lima alla morte di Cesárea porta alla loro dissoluzione e al fallimento del loro progetto poetico, sia dal punto di vista politico che estetico. "Detrás de la ventana" ci sarebbe il loro fallimento, il racconto riavvolto di quel percorso, l'ode a una generazione che ha visto i propri sogni sconfitti. Penso che questa interpretazione sia viziata dalle dichiarazioni dell'autore su quel progetto di scrittura. Si può forse dire,

<sup>188</sup> Bolaño. *op. cit.*, pp. 704-706.

<sup>189</sup> A. Cobas Carral, V. Garibotto, "Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*", in *Bolaño salvaje*, a cura di E. Paz Soldán y G. Faverón Patriau, Avinyonet del Penedès, Candaya, 2013, pp. 160-187.

invece, che se di fallimento del progetto si tratti, questo riguardi solo Lima, che tornava in Messico per chiudersi nel cerchio della mente e del parco in cui passeggiava tutti i giorni. Qui, l'incontro con l'acerrimo nemico Octavio Paz decreta la sua fine, e neppure per contesa, ma per riappacificazione con la figura paterna<sup>190</sup>, dissolvendo la sua *postura* realvisceralista. Per Belano, invece, innanzitutto la dislocazione dell'erranza non finisce mai. Il poeta attraversa la sconfitta della rivoluzione e la messa in questione del progetto realvisceralista per compierlo su nuove basi, tanto dal punto di vista estetico quanto politico. Anche per lui il tentativo di territorializzarsi guardando al passato, alla ricerca della madre poetica, era fallito, ma da qui, nella dislocazione, svolge un processo di formazione che non si interromperà: la fase scrittorica costituisce solo la prima tappa della sua formazione, e rinunciare alla penna gli permette di sviluppare l'idea di letteraturalizzare la vita fino alla sua piena coerenza, per cui il poeta non ha più bisogno di scrivere perché conduce una vita di per sé poetica, e questo tratto, a differenza che per Lima, non si interrompe, e trova compimento nella scelta di seguire Lobo. Infatti, sul versante politico, a differenza dei poeti contadini<sup>191</sup>, rivoluzionari da penna – da tastiera diremmo oggi –, alla distruzione del sogno rivoluzionario Belano risponde con un progetto etico minimale fatto di pietà e di *compatior*, per cui segue López Lobo nella morte. Questa è una seconda differenza importante con Lima: se il primo assiste al fallimento del sogno politico, il secondo lo ristruttura dimostrando che la propria postura è l'unica possibile. Lima e Belano si differenziano quindi per il diverso atteggiamento con cui reagiscono al fallimento: il primo torna a casa e si rierritorializza; il secondo, invece, si ristruttura in una fuga perpetua. Per Belano si tratta quindi di una messa a regime del realvisceralismo nel suo intento di unire politica e letteratura, letteratura e vita, incarnando la figura di chi può sopravvivere al fallimento della propria generazione e all'esilio. Sotto questa luce è da leggersi la gioia feroce con cui decide di seguire l'amico, quella di crescere come poeta e compiere il suo progetto. Questo processo si

---

<sup>190</sup> Cfr. Mecozzi, *op. cit.*

<sup>191</sup> si intendono i poeti con ideologia socialista, integrati, legati al potere statale ed editoriale. I protagonisti de *Los detectives salvajes* li incontrano fin dagli anni dei *taller* letterari. Secondo Carral e Garibotto, nello scontro si ripropone la questione sartriana dell'impegno. In comune accordo con le critiche a questo genere di poeti da parte posizioni antiintelletualiste degli anni Settanta, secondo cui il vero rivoluzionario è in armi, i realvisceralisti provano a superare questa posizione coniugando il progetto politico con quello estetico. La scelta tra integrazione e marginalità dagli anni Settanta agli anni Novanta, nel romanzo, cambia solo il terreno della disputa, passando da quello tra lo scrittore e lo Stato a quello tra lo scrittore e il mercato editoriale. Molti scrittori abbandoneranno un interesse sincero per la scrittura mercificandola, per integrarsi al mercato. Cfr. A. C. Carral, V. Garibotto, *op. cit.*, pp. 160-187.

svolge anche a livello figurale, nel rapporto tra il personaggio e l'immagine della foresta (il versante positivo di questa immagine ambigua consiste nel rivitalizzare la poesia nel contatto con ciò che le è più proprio, la morte): camminando verso la foresta vede la possibilità di realizzare il suo destino. Che si compiva in primo luogo come realizzazione del suo progetto poetico, e che si compie in secondo luogo come allievo: ha già seguito l'esempio di Cesárea Tinajero, rompendo con l'avanguardia e con il Messico, per attraversare l'erranza di un apprendistato poetico la cui fase scrittoria, si è detto, costituiva solo la prima tappa infantile, abbandonata come fece la maestra. Inoltre, sacrificandosi come lei per non lasciar solo l'amico, si riscatta pagando il fio della sua indiretta responsabilità nella morte di Cesárea e, andando a occupare lo stesso non-luogo della madre, quello della morte, paradossalmente mette termine al suo esilio filiale e al suo destino. Che si compie, insomma, nella piena maturazione della sua postura poetica: coerente (letteralmente fino alla morte) all'idea che la poesia debba inabissarsi nel buio vi va incontro, perdendosi «nel folto». Così, si spiega anche a livello figurale la “paura spaventosa”, perché andando verso la foresta porrà fine all'attesa della morte stessa. Questa, sotto forma di simbolo poetico, dialogava con l'io di *Los perros románticos*, informandolo in modo sibillino (siamo ancora alle prime pagine del libro) che il suo percorso si sarebbe concluso con lei:

los árboles que respunteaban la colina  
 (la colina que hemos de subir)  
 agitaban las ramas.  
 Los árboles salvajes, como diciendo  
 algún día, más temprano que tarde, has da venir  
 a mis brazos gomosos, a mis brazos sarmentosos,  
 a mis brazos fríos. Una frialdad vegetal  
 que te erizará los pelos.<sup>192</sup>

Gli alberi sono un'immagine ambigua, di vita e di morte: nel mezzo di una guerra civile la foresta è un luogo attraversabile da eserciti, potenzialmente pericoloso come tutti gli altri. Qui solo la poesia è al sicuro e può cogliere un aspetto vitale e la bellezza di quanto sta succedendo: Belano ritrova «della bellezza» negli alberi che guarda dal finestrino e al pensiero dei bambini soldato, forse perché in loro ritrova il legame tra gioco infanzia e male che, per Bataille, struttura il gioco letterario: la bellezza dell'infanzia nella libertà permessa dal male. Nei rami di questa guerra solo la poesia può sopravvivere alla disumanità incarnata dai giovani paramilitari, e quindi sopravvivere o resuscit-

---

<sup>192</sup> “Ernesto Cardenal y yo”, in Bolaño, *op. cit.*, p. 16.

tare, con buona fortuna<sup>193</sup>. Tenendo a mente i luoghi testuali che abbiamo commentato nel corso del capitolo in cui il poeta si inabissava a contatto con la morte, e in particolare *Resurrección*, anche qui è come se Belano s'inabissasse nei territori della morte, per ritrovarlo poi in *Fotos*, in uno dei tanti «villaggi innominati [...], copia fedele della fine del mondo, della follia degli uomini, del male che si annida in tutti i cuori». Lì veniva salvato dalla poesia e, parafrasando la poesia che parla di questo, *risorge*. Gli alberi che chiudono la presenza del personaggio rimandano dunque alla morte, mentre la risurrezione avviene nel racconto. Questo lo si leggeva all'inizio del capitolo in chiave allegorica, come immagine dell'attraversamento della poesia nei territori del male. Forse possiamo scorgere in quel villaggio una prefigurazione di Santa Teresa, e nel racconto una prefigurazione del processo compositivo del romanzo. Da quel villaggio, cioè, attraversando i territori del male, Belano guarderebbe con "Rayos x" ai fantasmi del Novecento (della seconda guerra mondiale ne *La parte de Arcimboldi* e dei femminicidi di Santa Teresa ne *La parte de los crímenes*).

Come si è visto alla fine del primo capitolo, l'utilizzo del filtro comporta una divisione di competenze nella gestione del materiale narrativo. Questa permette una costruzione della postura autoriale per dialogo con i suoi alter ego, un ulteriore fattore nell'opportunità di utilizzare il filtro di Belano per narrare *2666*.

Sulla postura si potrebbe dire che la costruzione dell'alter ego, coi suoi diversi nomi e soprattutto nella figura di Arturo Belano, abbia permesso all'autore di salvaguardare la possibilità di un'immagine avanguardistica<sup>194</sup> in un momento storico in cui la perfetta

---

<sup>193</sup> il rimando è alla poesia "La suerte", in cui il poeta incontra un'amica in una sera innevata, e dopo aver fatto l'amore si addormenta. Comincia così un incubo: «y él se encontraba atrapado en la valle y llamaba por teléfono/ a su amiga y la voz fría (¡fría pero amable!) de decía/ que de ese hoyo immaculado no salía ni el más valiente/ a menos que tuviera mucha suerte.». R. Bolaño, *Los perros románticos*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>194</sup> Che corrisponde all'idea giovanile di vivere poeticamente dello stesso autore: «- ¿ Tenías dudas de que ibas a vivir de la escritura?

- Tenía muchas dudas y de hecho trabajé en otras cosas. Dudas económicas, siempre económicas, vocacionales ninguna, desde hacía muchos años. A mí, a los 20 años, más que escribir poesía, porque escribía también poesía (en realidad sólo escribía poesía), lo que me interesaba, lo que yo quería era vivir como poeta, aunque ahora no podría especificarte qué es lo que, para mí, era vivir como poeta. Pero mi interés básico era ése, vivir como poeta. Para mí, ser poeta era, al mismo tiempo, ser revolucionario y estar totalmente abierto a cualquier manifestación cultural, a cualquier expresión sexual, en fin, abierto a todo, a cualquier (experiencia con drogas. La tolerancia era... Más que tolerancia, palabra que no nos gustaba mucho, era hermandad universal, algo totalmente utópico.

- ¿Con la prosa no se puede profundizar esa sensibilidad?

-La prosa siempre ha exigido más trabajo. Estábamos contra el trabajo. Entre otras cosas éramos flojos incansables, no había quién nos hiciera trabajar, yo trabajaba cuando no me quedaba más remedio. También aceptábamos vivir con muy poco. Éramos totalmente espartanos en la vida, con los medios de vida.

coincidenza tra vita e letteratura non è più pensabile a ricoprire quella posizione nel campo letterario<sup>195</sup> (se non in chiave finzionale, appunto). Se può drogarsi, di sicuro Bolaño non può uccidere in nome della propria formazione poetica, né rischiare la vita (un'altra volta) in mezzo alle guerre civili; ma precludersi le possibilità di Belano toglierebbe all'autore la possibilità di difendere una posizione ormai impossibile nel campo letterario, e di cui sente l'assoluta necessità di resistenza: sembra che questa incarni meglio un'alternativa radicale al mercato, con un'idea alto tragica di letteratura, e di incrollabile coerenza tra vita e letteratura, un partire da sé dello scrittore fatto di coerenza con le scelte di vita, un'idea di osmosi tra vita e letteratura che viene recuperata dallo scorrere del tempo e riattualizzata in chiave cosmopolita nella figura di Belano. Forse, dunque, il carattere di questo personaggio rifrange positivamente sull'autore implicito una nota beat e avanguardistica che, altrimenti, non avrebbe. L'autore presta sogni di gioventù e credo letterario al personaggio, e questi gli restituisce la coerenza tra quel credo e le scelte di vita.

Sull'utilizzo del filtro di Belano, per chiudere, si può dire che verrebbe suggerito da strategie compositive e dalle qualità stesse del personaggio.

Innanzitutto, l'immedesimazione del lettore in un personaggio può permettere un contatto diretto con il male, come già avvenuto con Ibacache in *Nocturno de Chile*. Lo si ricorda brevemente. Quando il lettore legge dello sdegno del personaggio alla vittoria di Allende, che si rinchiude nella lettura dei grandi classici, deduce dallo stile e dalla sua idea dell'autore la tinta ironica e di condanna, ma il filtro del narratore interno lo interroga da vicino:

vinieron las elecciones y ganó Allende [...]. Que sea lo que Dios quiera, me dije. Yo voy a releer a los griegos. Empecé con Homero, como manda la tradición, y seguí con Tales de Mileto y Jenófanes de Colofón y [...] y luego mataron al edecán naval de Allende y hubo disturbios, malas palabras, [...] y luego casi medio millón de personas desfiló en una gran

---

pero al mismo tiempo éramos unos atenienses y unos sodomitas en los goces de la vida, pobres pero lujuriosos. Estaba todo esto relacionado con el modelo norteamericano de los hippies, con mayo del 68 en Europa, en fin, con muchas cosas.», in “Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo”, *op. cit.*, p. 18.

<sup>195</sup> In un'altra intervista leggiamo: «Tus personajes están también cruzados por la idea de revolucionar el arte y cambiar el mundo, que es el proyecto de tu generación.

-Revolucionar el arte y cambiar la vida eran los objetivos del proyecto de Rimbaud. Y reinventar el amor. En el fondo, hacer de la vida una obra de arte. [...] Soy un sobreviviente. Siento un enorme cariño por ese proyecto, no obstante sus excesos, desmesuras y extravíos. Ese proyecto es perdidamente romántico, esencialmente revolucionario, y ha viste quemarse o perderse a muchos grupos y generaciones de artistas. Aún hoy nuestra concepción del arte en Occidente es deudora de esa visión.», “La literatura no se hace sólo de palabras”, in *Ivi* pp. 24-25.

marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio. El cielo estaba azul, un azul profundo y limpio, jalonado aquí y allá por algunas nubes. A lo lejos vi un helicóptero. Sin cerrar la ventana me arrodillé y recé, por Chile, por todos los chilenos, por los muertos y por los vivos. Después llamé a Farawell por teléfono. ¿Cómo se siente?, le dije. Estoy bailando en una patita, me contestó.

Tentando di far immedesimare il lettore in quel personaggio, l'autore vuole, cioè, portarlo a capire che il male è in ognuno di noi, e che non è detto che ci saremmo comportati diversamente, se non da Ibacache, quantomeno dagli ospiti di María Canales. Bolaño ci obbliga a guardarci allo specchio con coraggio per capire chi siamo, e scegliere che rapporto avere con i mali storici del nostro tempo. Intendo così dare un giudizio di valore positivo sull'opera dal punto di vista del suo continuo possibile riuso anche in comunità differenti da quelle pensate dall'autore. Il procedimento compositivo, cioè, trascende la contingenza storica della dittatura cilena e parla a tutti in ogni tempo. Per farlo l'autore utilizza un narratore interno, un narratore carnefice: l'intento è di avvicinare il più possibile il lettore a un grado zero della lettura, a una pulizia di sguardo. Se non lo facesse avrebbe un romanzo engagée, pericolosamente incline a redimere il lettore prima ancora che faccia i conti con se stesso. Credo che per la stessa ragione lo scrittore anteponga il suo alter ego alla scrittura di *2666*. In quanto, ancora una volta, il lettore che in libreria compri il romanzo del grande esule cileno ha chiarissima la sua postura e questo potrebbe essere un problema, perché Bolaño, più di prima, è intenzionato a permetterci una catabasi nel male che richiede prossimità e pulizia di sguardo. (Siamo in grado di riconoscere il sessismo dei poliziotti e intuire il suo legame con la loro inefficienza? O ne vediamo solo la corruzione? Siamo in grado, in ultima istanza, di riconoscere il patriarcato strutturante l'opera, e che ci riguarda? O siamo ancora a un livello di autocoscienza superficiale? Il romanzo ci fa attraversare un processo di consapevolezza, ci pulisce gli occhi e consegna chiavi di lettura importanti). Per questo, ha bisogno non solo di un narratore che possa maneggiare molto materiale e punti di vista, ma di una voce vicina al male, e la scelta di Belano è perfetta, e aggiunge un surplus di pathos rispetto a una corrispondenza del narratore con la voce autoriale, per il suo rapporto con il male.

Infatti, si potrebbe dire che Belano ha qualità uniche tra i personaggi di Bolaño, che non ha neppure l'autore. Belano, lo si diceva, conserva una coerenza tra militanza e cu-

riosità onnicomprensiva, anche del male, cosa che in una persona storica diventerebbe una contraddizione quantomeno problematica: Belano può distinguersi rispetto ai poeti contadini dimostrando che la sua idea di militanza poetica è più coerente della poesia rivoluzionaria, ma allo stesso tempo può dire riguardo ai soldati giovanissimi che vanno a combattere che hanno una loro bellezza, e non perché ci sia qualcosa di fascista in lui, ma perché, si è visto, è un poeta che vede nel male uno strumento conoscitivo, e lo vede anche nel gioco, quel gioco letterario che per Bataille si struttura, lo ricordiamo, in un legame tra infanzia gioco e male, o in una parola: libertà. In Arturo denuncia e interesse per il male sono coerenti, non contraddittori, si intersecano, e il suo sguardo non si rivolge al male come a un “flagello”, ma con la pulizia e la spassionata oggettività di un ricercatore, di un detective, di un agente della scientifica. Arriva, registra/fotografa, e passa oltre, in un’indagine infinita e, alla fine de *Los detectives salvajes*, si interessa esclusivamente alla scrittura come forma di conoscenza, non per riconoscimento. Non sarà inutile tornare a chiarire il rapporto del personaggio con il male nel prossimo capitolo.





### 3. LA PARTE DEI DUELLI

Nei capitoli precedenti si è partiti con l'indagare ciò che nasconde la patina di mistero che avvolge la rappresentazione del male, inabissandoci poi nelle strategie compositive dell'autore con il suo detective poeta per eccellenza, Arturo Belano, per provare a spiegare per quale motivo l'autore lo utilizzi come filtro alla narrazione di *2666*, il luogo principe del tema. Adesso si cercherà di chiarire il rapporto tra la letteratura e il male in Bolaño, passando per quello tra letteratura e azione. Se nel primo capitolo si è presentato lo studio di Vittoria Borsó, la cui riflessione sul tema passava dal rapporto tra immaginario e realtà, qui si partirà dalla stessa prospettiva per vedere come questa relazione viene messa in scena. Verrà cioè approfondito il rapporto tra letteratura e azione, che si scontreranno in veri e propri duelli. Il risultato di questi scontri porterà elementi utili a chiarire il tema in oggetto. Cominceremo col dotarci di uno strumento di supporto molto utile: la griglia concettuale utilizzata sarà quella di un libro di G. Bataille.

#### *3.1. Letteratura e azione: G. Bataille*

In *La letteratura e il male*, G. Bataille commenta la scrittura di otto autori, alla ricerca di una definizione della letteratura che ritrova nella tensione tra il Bene e il Male. L'argomentazione si sviluppa nel confronto tra due assi: quello del Bene-azione-società, e quello del Male-gioco-infanzia (letteratura). Il Bene è sostanzialmente costituito dall'osservanza di norme che permettono la costruzione di una società tramite le energie che confluiscono nel lavoro, in vista di un fine ultimo che richiede di preservarle dallo sperpero nel godimento, che viene rimandato a dopo l'ottenimento del fine ultimo. Il Male, invece, consiste nello sperpero di quelle energie per un godimento subitaneo, perché viene messa in discussione l'esistenza stessa di un fine ultimo, e perché le norme non potrebbero essere osservate nel repressivo assoggettamento al fine se non ci fossero istanti di futuro nel presente permessi dall'infrazione. Significa che la società può reggersi solo nel ricordare ai suoi oppressi il senso del sacrificio di tutti: l'esistenza del fine ultimo tramite la sua anticipazione, e nel far vivere con la ribellione e il disordine i fini

di liberazione cui la società tende. Il Male è dunque uno strumento del Bene, perché ricorda l'importanza della norma mettendo in scena, tramite l'infrazione, il conflitto tra ciò che è stato scelto e ciò che è stato espulso, restituendo pienezza, la totalità senza restrizioni che non verrà mai raggiunta dalla comunità, perché per costituirsi ha dovuto compiere delle scelte. Il rapporto tra Bene e Male non va valutato dunque guardando alle infrazioni minori e al suo rivolgersi contro i deboli, ma nell'ebbrezza di libertà che lo accomuna al Bene nell'esercizio del *valore*, volto a compensare le mancanze del Bene per accrescere *l'intensità* della vita:

L'umanità persegue due fini, di cui uno, negativo, è di conservare la vita (evitare la morte), l'altro, positivo, di accrescere l'intensità della vita. [...] l'intensità voluta dalla maggioranza (il corpo sociale), è subordinata alla preoccupazione di conservare la vita e le sue opere [...].

L'intensità può essere definita come il *valore* (è il solo valor positivo), la perduranza come il Bene (è il fine generale che si propone alla virtù). La nozione di intensità non è riducibile a quella di piacere, poiché, si è visto, la ricerca di intensità vuole che noi andiamo in primo luogo verso un disagio, fino al limite dell'esistenza. Ciò che io chiamo *valore* differisce dunque al tempo stesso dal *Bene* e dal piacere. Il valore ora coincide col *Bene*, ora no. Esso coincide talvolta col *Male*. Il *valore* si colloca *al di là del Bene e del Male*, ma in due forme opposte, una connessa al principio del *Bene*, l'altra a quello del *Male*. Il desiderio del *Bene* limita l'impulso che ci porta a cercare il *valore*, mentre la libertà verso il *Male* apre un varco verso le forme eccedenti del *valore*. Tuttavia, non si potrebbe concludere fra questi dati che il *valore* autentico si colloca dalla parte del *Male*. Il principio stesso del *valore* esige che noi andiamo «il più lontano possibile». A tal proposito, l'associazione del valore al principio del Bene misura «ciò che è più lontano» per il corpo sociale (il punto estremo, al di là del quale la società costituita non può avanzare): l'associazione del valore al principio del *Male* misura invece il «più lontano» che *temporaneamente* può essere raggiunto dagli individui o dalle minoranze: «più lontano» nessuno può andare.<sup>196</sup>

Inoltre, la pienezza restituita dal Male è possibile solo se comunica con il Bene. Altrimenti, dimenticandolo, sarebbe incomprendibile alla società, venendo meno tra carnefice e comunità le comuni conoscenze che permettono la comunicazione, la *soggettività comune* costituita dalle norme universali (come per esempio l'interdizione all'incesto e al consumo di carne umana) e dai tabù particolari delle singole società. All'azione, strumento di lavoro e di costruzione sociale, si contrappone quindi il gioco come sperpero di energie improduttive; all'adulto si contrappone il bambino, che è l'informe definito nei suoi confini dal divieto dell'adulto. La letteratura, come atto di *comunicazione pieno e sovrano*, cioè incurante delle restrizioni normative, è il «sospirato ritorno

---

<sup>196</sup> G. Bataille, *op. cit.*, pp. 67-68.

dell'infanzia»<sup>197</sup>, e ci parla di tutto questo, apparentandosi al male, al gioco, all'infanzia. I due campi di forze, del Bene e del Male, hanno dunque due sfere di competenza nettamente distinti, che comunicano nella messa in scena del loro finto conflitto nella letteratura. Una prosa che dimentichi queste tensioni è dunque *letteratura minore*.

### 3.2. La letteratura come bushido. Il duello con la realtà

La literatura se parece mucho a la peles de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura<sup>198</sup>.

Con questa citazione da un'intervista all'autore, Rodrigo Fresán abbozza una riflessione sulla letteratura di Bolaño come *bushido*, il cammino del guerriero giapponese, una disposizione mentale che porta a combattere come se si fosse già morti, dalla soglia estrema, dunque in un'attitudine ipervitale<sup>199</sup>. Per l'autore si tratta dell'unica vittoria possibile in una vita intesa come uno scontro perso in partenza:

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 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!<sup>200</sup>

Bisogna guardare negli occhi l'irrimediabilità della condizione umana e lottare comunque *come se* si potesse vincere. Sono considerazioni che si aggiungono all'esercizio di *inabissamento* e alla concezione del *valore* di Bataille nel delineare il la concezione di letteratura dell'autore e utili per l'indagine di questo capitolo, il cui titolo rimanda al conflitto tra letteratura e azione, e tra la prima e il Male; rapporti che verranno chiariti nel commento a episodi di duelli nei romanzi di Bolaño, quando in senso stretto, quando in senso lato. Lì, si inscenano i suddetti conflitti maggiori.

---

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>198</sup> R. Fresán, "El samurái romántico", in *Bolaño salvajes*, *op. cit.*, p. 313.

<sup>199</sup> «samurái + destino + viaje + no retorno + muerte remiten al bushido o "camino del guerrero" (el arte de vivir y combatir como si uno ya estuviese muerto de los grandes espadachines japoneses, la habilidad de mirar hacia atrás, al presente, como si se lo hiciera ya desde el otro lado) y a una actitud paradójicamente hiper-vital», *Ivi*, p. 314.

<sup>200</sup> Cfr.: "Balas pasadas", in *Bolaño por sí mismo*, *op. cit.*, p. 63.

### 3.3. *Edelmira e Wieder VS Abel Romero, e in mezzo Arturo*

La *Literatura nazi en América* si apre con un esempio plastico del desiderio della letteratura di sconfinare nella realtà. La scrittrice Edelmira Thompson de Mendiluce<sup>201</sup> – che, tra le altre cose, ha incontrato con somma gioia Hitler in persona – rimane estasiata dalla lettura de *La filosofia dell'arredamento* di Edgar Allan Poe. Edelmira interpreta il racconto come un semplice esempio di buon gusto in fatto di arredamento. Ne discute con gli amici Carozzone e Atilio Franchetti. Quest'ultimo dipinge una camera «siguiendo fielmente» le istruzioni del grande statunitense, «con el máximo de exactitud». Edelmira non è soddisfatta:

Tal exactitud, sin embargo, le parece poca cosa a Edelmira que opta por reproducir al natural la habitación de Poe.

La scrittrice fa riprodurre la stanza a grandezza naturale, andando alla ricerca degli oggetti di arredamento originali. Il risultato cercato, ovviamente, viene «conseguido sólo a medias». Non le resta che scriverne, o meglio, la riproduzione è per lei fonte di grande ispirazione: la trascrive in diverse fasi, passando dalla descrizione della camera di Poe a quella della sua costruzione, e infine alle conclusioni sulla stanza ricostruita, «similar pero *distinta* de la habitación descrita da Poe». Ne risulta una sorta di racconto-saggio sulla mimesi, in questo singolare passaggio dalla finzione alla realtà e nel ritorno alla finzione, di cui evidentemente, secondo lei, l'umanità sentiva la mancanza. Tutto qui. – Il libro viene pubblicato e accolto senza infamia e senza lode, ecc.

Eppure, Edelmira mette a tema un desiderio di osmosi tra arte e vita che abbiamo imparato a conoscere con i realvisceralisti, e che viene problematizzato alla fine della parabola del romanzo, nella penultima sezione del libro, *Ramírez Hoffman, l'infame*, nel suo unico racconto “Carlos Ramírez Hoffman. *Santiago del Chile, 1950 – Lloret de Mar, Spagna, 1998*”, dalla cui costola nascerà *Estrella distante*. Qui ci interessa chiarire il rapporto tra i protagonisti aiutandoci con il confronto tra le due storie.

Ramírez Hoffman è un pilota cileno del regime, che l'alter ego dell'autore, che qui si chiama Bolaño e funge anche da narratore, ha visto da un centro di detenzione durante una sua performance aerea in cui tracciava con il fumo del velivolo poesie inneggianti alla morte. Il pilota si è già reso responsabile di vari omicidi e durante una festa di re-

---

<sup>201</sup> Le citazioni sono tratte da *La literatura nazi en América, op. cit.*, pp. 17-18, 20.

gime mostrerà la sua collezione di poesie fotografiche raffiguranti le donne che ha ucciso. Viene così allontanato dal Cile e se ne perdono le tracce. La sua fama cresce, passano gli anni, iniziano i processi in sua assenza e pian piano la Repubblica lo dimentica. Qui, entra in scena il più famoso poliziotto dell'epoca di Allende, Abel Romero, che fa visita a Bolaño in Spagna, dove vive, e lo ingaggia dietro pagamento per ritrovare il criminale. Essendo un poeta, dice, può aiutarlo a riconoscere lo stile dell'altro in varie riviste di poesia, da cui intende avviare l'indagine. Grazie all'aiuto di Bolaño due mesi dopo trova il suo uomo. I due vanno nella cittadina dove abita, l'alter ego ne conferma l'identità riconoscendolo in un bar, Romero si reca in casa di lui e lo uccide. Prendono un treno per Barcellona, il poliziotto paga il poeta e si separano.

Nel romanzo cambiano innanzitutto i nomi dei protagonisti. Il pilota si chiama prima Alberto Ruiz- Tagle, poi Wieder; il protagonista e narratore diventa Arturo B/B. Inoltre, vengono introdotti altri personaggi e sviluppati vari elementi, tra cui la fama di Wieder e il rapporto del narratore con lui e Abel Romero. Già nel racconto, quando il protagonista vide per la prima volta il pilota, non poteva sapere degli omicidi, quindi poteva ammirare la postura di quello che considerava un poeta, non dandogli alcun problema il contenuto violento delle scritte aeree («Un poeta, dije yo. Una persona educada, sí, dijo Norberto»<sup>202</sup>). Invece, nel momento in cui Romero gli propone il lavoro, si offende, tiene a specificare che non ha nulla in comune con quello che adesso considera un pluromicida, non un poeta:

Le dije que para mí Ramírez Hoffman era un criminal, no un poeta. Bueno, bueno, dije él, tal vez para Ramírez Hoffman o para cualquier otro usted no sea poeta o sea un mal poeta y él o ellos sí. Todo depende, ¿no cree?<sup>203</sup>

Il poliziotto lo rimbrotta dicendogli che considerare o meno quel criminale un poeta è una questione da letterati: di fatto, poeti lo sono entrambi, e quindi Bolaño è perfettamente in grado di riconoscerne lo stile, di aiutare a rintracciarlo (e, cosa più interessante per noi, di comprenderlo). Questa critica da parte dell'uomo d'azione è interessante, ma proseguiamo. Nel romanzo appaiono le stesse considerazioni, che, con la seguente lettura delle riviste, inquietano il protagonista fino a un incubo notturno, in cui sogna una scena di naufragio assieme al pilota:

---

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 186.

<sup>203</sup> *Ivi*, p.196.

Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo. Así que cuando volvió Romero, al cabo de tres días, lo recibí casi como a un amigo.<sup>204</sup>

M. L. Fisher ha mostrato come Bolaño si renda conto di essere il fratello siamese di Wieder, entrambi diversamente responsabili del naufragio del Cile, e che il romanzo ne insceni la lenta presa di coscienza<sup>205</sup>. Qui ci interessa di più il loro comune legame con il male. Entrambi allontanatisi dal Cile, hanno una sia pur diversa idea integra della letteratura, essendo Wieder incurante di ogni restrizione morale e il secondo fedele a una scrittura non mercificabile, per cui vive in povertà. Ciò che più conta, però, è che l'alter ego in qualche modo comprende il senso dell'arte di Wieder, e questo lo sappiamo da prima dell'incontro con Romero e dopo che è venuto a conoscenza dei delitti. Infatti, nel racconto, commentando la scomparsa del pilota diceva: «Su paso por la literatura deja un reguero de sangre y varias preguntas realizadas por un mudo. También deja una o dos respuestas silenciosas»<sup>206</sup>. Le risposte silenziose potrebbero consistere nella percezione del segreto legame tra letteratura e male. Infatti, nel romanzo, dopo il sogno e l'approfondita indagine sulle riviste, il narratore giura che questa è la sua ultima missione e che soprattutto non scriverà mai più:

Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar.<sup>207</sup>

Arturo B/B prende coscienza di quello che Gonzáles ha chiamato *male radicale*, e decide di non pubblicare mai più, anche perché la scrittura sembra avere un legame intrinseco con il desiderio del male che muoveva il poeta che sta studiando.

Non per niente, nel primo capitolo di questo lavoro, si è vista la loro comune conoscenza del male nel commento al passo del diverbio tra il poliziotto e Bolaño. Quest'ultimo non voleva portare a termine l'assassinio portando a motivo che l'anziano non poteva più nuocere a nessuno, e alle rimostranze del poliziotto pensava tra sé e sé che in fondo tutti possiamo fare del male.

---

<sup>204</sup> Bolaño, *op. cit.*, p. 137.

<sup>205</sup> Cfr. M. L. Fisher, "La memoria de las historias en Estrella distante de Roberto Bolaño", in Bolaño salvaje, *op. cit.*, p.155. Sul tema si può leggere dallo stesso libro anche J. Gamboa, "¿Dobles o siameses? Vanguardia y postmodernismo en Estrella distante"; e il già citato articolo di M. Pino.

<sup>206</sup> Bolaño, *op. cit.*, p. 194.

<sup>207</sup> Bolaño, *op. cit.*, 145.

Nonostante entrambi i poeti siano alleati con il male ci sono interessanti elementi che li distanziano. Si è visto che il personaggio capisce di essere il doppio di Wieder/Hoffman, che alle comuni responsabilità storiche si aggiunge la comune conoscenza del male, ma anche che le posizioni etiche dei due sono nettamente contrapposte. Questo elemento però non rasserena il narratore, tantomeno quando lo incontra nel bar, dove lo descrive come un tipo duro, come lo sono solo certi latinoamericani, ma non solo:

Parecía *adulto*. Pero no era adulto, lo supe de inmediato. Parecía dueño de sí mismo. Y a su manera y dentro de su ley, cualquiera que fuera, era más dueño de sí mismo que todos los que estábamos en aquel bar silencioso. Era más dueño de sí mismo que muchos de los que caminaban en ese momento junto a la playa o trabajaban, invisibles [...]. Era duro y no tenía nada o tenía muy poco y no parecía darle demasiada importancia. Parecía estar pasando una mala racha. Tenía la cara de los tipos que saben esperar sin perder los nervios o ponerse a sonar, desbocados.<sup>208</sup>

Wieder mantiene le sembianze di un bambino (reinviandoci al legame infanzia-male-letteratura visto in Bataille, probabilmente attraverso l'archetipo del poeta adolescente, caro a Bolaño, e che l'autore rinveniva in Rimbaud e in Lautréamont<sup>209</sup>). Inoltre ci viene descritto con una padronanza assoluta di sé, più di chiunque dentro quel bar e anche fuori e, man mano, la sua statura sembra diventare immensa agli occhi del narratore; che, invece, non ha quella padronanza, quel *valore*, inteso sia come coraggio, sia, alla Bataille, come esercizio di intensità.

Il rapporto con Romero non è meno sereno fin dal racconto. I personaggi vengono distanziati da una tempra differente, per *valore* e per capacità d'azione. Il protagonista, in entrambe le storie, sembra entusiasta all'arrivo del detective:

Sin ninguna esperanza es llamado a declarar como testigo en algunos juicios. En otros se le cita como inculpado. Un juez de Concepción intenta sacar adelante una orden de busca y captura que no prospera. Los juicios, pocos, se llevan a cabo sin la presencia de Ramírez Hoffman. Luego se olvidan. Muchos son los problemas de la República como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo.

Chile olvida.

Es entonces cuando aparece en escena Abel Romero y cuando vuelvo a aparecer en escena yo.<sup>210</sup>

Arrivano i processi per contumacia e il Cile piano piano dimentica il ricercato, ma non loro, pronti a entrare in azione. Tuttavia, nell'arco di poche righe, comincia a di-

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 160. Il passo è pressoché identico in entrambi i libri.

<sup>209</sup> Bolaño, *La belleza de pensar*, *op. cit.*

<sup>210</sup> *Idem*, p. 195.

spiegarsi la distanza abissale che li separa: «Romero fue uno de los policías más famosos de la época de Allende. [...] Romero recibió la Medalla al Valor de manos de Allende, la mayor satisfacción profesional de su vida.»<sup>211</sup>. Nel romanzo, poco dopo questo passo identico, il narratore descrive se stesso in questi termini:

Al segundo día de lecturas comencé a interesarme de verdad. Vivía solo, no tenía dinero, mi salud dejaba bastante que desear, hacía mucho que no publicaba en ninguna parte, últimamente ya ni siquiera escribía. Mi destino me parecía miserable. Creo que había empezado a acostumbrarme a la autocompasión. Las revistas de Romero, todas juntas sobre mi mesa (decidí comer de pie en la cocina para no moverlas), en montoncitos según la nacionalidad, las fechas de publicación, la tendencia política o el género literario en el que se movían, obraron en mí con el efecto de un antídoto.<sup>212</sup>

Prima dell'arrivo del poliziotto la sua vita era miserabile, si stava spegnendo nell'inattività e nell'autocompassione, ma dal passo vediamo quanta energia gli stia portando questa indagine, la possibilità di agire e di agire contro il male. L'indagine è stata come un antidoto, e ciononostante la distanza tra i due aumenta. Nell'episodio finale per ben quattro volte (nella ricognizione di fronte alla casa dell'ex-pilota, nel bar, nell'alterco col poliziotto prima di portare a termine la missione, e infine all'udire l'urlo dell'adolescente in treno, simbolicamente assimilabile a quello che deve aver lanciato Wieder quando Romero lo ha ucciso) l'alter ego si mostra pavido, irresoluto, e la figura di Romero si fa paterna, lo tranquillizza, lo rimprovera, il suo volto assume le sembianze di un divo cinematografico, la sua postura è tranquilla a sua volta, padrona di sé. In entrambe le storie, il personaggio non ha neppure partecipato allo scontro decisivo, sia perché difende Hoffman/Wieder sia perché ha paura, e Romero l'ha tenuto fuori, al sicuro, relegato su una panchina.

Questo alter ego sembra una figura irrisolta tra due fuochi: ammira la padronanza di sé del poeta criminale e ammira anche quella detective, lo ammira per la sua consapevolezza e la capacità di tradurla in azione senza indugi. Invece lui resta solo con una bustarella, dubbi, una vita senza intensità, senza *valore*, quello che hanno sia Wieder che Romero. Resta atterrito al confronto con entrambe le figure. Il romanzo acuisce le sue tensioni approfondendo il suo legame con il male e il suo desiderio di azione. Sa di essere complice di Wieder e vorrebbe avere le capacità di sconfiggerlo che ha Romero; e nell'alterco, in quel «claro que podía hacer daño. Todos podíamos hacer daño» è come

---

<sup>211</sup> *Ibidem*

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 136.



se rinvenisse alle parole del poliziotto, ma anche come se provasse un'invidia nei suoi confronti per il suo rapporto chiaro e non problematico nei confronti di Wieder; il poliziotto fa per un attimo la figura dell'ingenuo e poi torna immenso; il narratore prova quasi un'*invidia dell'azione* (nel senso che alla parola dà Bataille) per la sua risolutezza contro il Male.

### 3.4. Udo VS El Quemado

Di molti anni prima rispetto a *Estrella distante*, scritto e terminato nel 1989, ricopiato e chiuso in una cassa<sup>213</sup> fino a data da destinarsi, che sarebbe poi stato il 2010, *El terzer reich* è un romanzo postumo, che narra di un giovane di nome Udo Berger, campione di un *wargame* che si chiama il Terzo Reich. Il ragazzo va in villeggiatura su una spiaggia spagnola, con la sua ragazza, per l'estate, e porta con sé il gioco per studiarne nuove strategie. La storia è narrata dallo stesso protagonista, che scrive un diario della vacanza per migliorare il suo stile di scrittura, perché oltre a giocare scrive recensioni sui giochi, ed è stato accusato dai redattori di una rivista di non saper scrivere. Prevede di inviare il diario a un amico e collega. Ingaggerà con un personaggio dal nome *el Quemado* una partita difficile che gli richiederà un'attenzione totale ma che lo porterà alla sconfitta, e in cui sembra giocarsi la sua vita stessa. Dopo lo scontro lascerà la scatola del gioco al vincitore e tornerà in Germania, cominciando un nuovo lavoro e ritirandosi dall'ambiente. I personaggi chiave sono dunque Udo e il Bruciato. Il romanzo è costruito con un'incalzante e «persistente sensación de una tragedia próxima a desatarse»<sup>214</sup> e si può aggiungere, seguendo Wolfenzon, che il gioco/scrittura di Udo si espande su tutta la realtà:

esta novela quiere mostrar cómo la ficción (la literatura, representada en su contraparte lúdica a través del juego de mesa) contamina la realidad e influye en ella irreversiblemente. [...] En *El Terzer Reich*, el mapa del juego va extendiéndose –como una gran mancha de tinta sobre una hoja en blanco– por toda la Costa Brava hasta volver prisioneros a todos los protagonistas en el reducido espacio del hotel, que va tornándose un lugar macabro y en estado de guerra. La violencia sale a la luz aun a pesar de las intenciones del autor del diario, porque, conforme van avanzando las vacaciones y la historia

<sup>213</sup> Cfr. [www.archiviobolano.it/bol\\_narra\\_reich.html](http://www.archiviobolano.it/bol_narra_reich.html), agosto 2018.

<sup>214</sup> L. Alonso, *Roberto Bolaño una guía de lectura*, Argentina, Milena Caserola, 2014, p. 161.

contada, el ambiente en el hotel se enrarece, los personajes no pueden parar de jugar, y así lo reprimido (léase: lo ausente histórico, lo que no se puede decir, la historia ficcionalizada a través del juego de guerra) sale a flote hasta ocupar el primer plano<sup>215</sup>.

La logica della partita sembra obbligare la realtà a seguire le sue regole, e in più momenti percepiamo che Udo, desiderando vincere con l'armata nazista, voglia in qualche modo riscrivere la storia della Seconda Guerra Mondiale.

Il Bruciato lavora e pernotta come bagnino nella spiaggia di fronte all'hotel dove soggiorna il protagonista, e si chiama così, si vocifera, per le violenze subite dai nazisti<sup>216</sup>: sconfiggendo Udo (che usa l'armata hitleriana) vuole vendicarsi dalla violenza subita. Il gioco e la Storia.

Si può dedurre che una delle prospettive da cui guardare a questo duello sia proprio quella dello scontro tra finzione e realtà. A questo, come vedremo, si lega strettamente il tema, caro a Bolaño, della contrapposizione tra autore letterario maggiore e autore letterario minore. L'intersezione tra i due temi aprirà un'ipotesi interessante sui problemi che l'autore dovette affrontare nella sua scrittura. Si potrà forse dire, infatti, che il cammino per diventare un autore maggiore sia passato, per lui, proprio dal problema della contrapposizione tra letteratura e realtà. Cominciamo con il commento al testo. Siamo alla fine della partita, il Bruciato ha vinto, e Udo si consegna totalmente al vincitore:

Acto seguido admití la derrota y me rendí. ¿Y ahora qué?, dije. El Quemado exhaló un suspiro de gigante y salió al balcón. Desde allí me hizo señas para que lo siguiera. [...] El dedo del Quemado señaló hacia delante, por encima del contrafuerte. En la playa, en donde se alzaba la fortaleza de patines, vi una luz, vacilante e irreal como un fuego de San Telmo. ¿Una luz en el interior de los patines? El Quemado rugió como la lluvia. [...] No sé si por efecto de la lluvia o de las olas cada vez mayores uno tenía la impresión de que los patines estaban sumiéndose en la arena. [...] La luz que habíamos visto desde el balcón parpadeaba furiosamente en el interior de la chabola. [...] y por los resquicios traté de discernir quién podía hallarse junto a la luz; fue inútil. [...] A partir de ese instante mis recuerdos son vagos y fragmentados. Fui levantado como un pelele y contra lo que yo esperaba (muerte por agua) trasladado a rastras hacia la abertura de la chabola de patines. No ofrecí resistencia, no seguí suplicando, no cerré los ojos salvo cuando cogido del cuello y de la entrepierna inicié el viaje hacia el interior [...]. Abrí los ojos cuando me sentí encallar en la arena, a pocos centímetros de una lámpara de camping gas. No tardé en comprender, mientras me revolvía como un gusano, que estaba solo y que nunca hubo nadie junto a la lámpara; que ésta ha-

<sup>215</sup>C. Wolfenzon, "El tercer reich y la historia como juego de guerra", in *Bolaño salvaje*, op. cit., p. 207.

<sup>216</sup> «las referencias a este texto aluden constantemente a la Segunda Guerra Mundial pero también al Chile de la dictadura –la chabola del Quemado tiene forma de estrella, como la estrella distante de la bandera chilena; compró sus patines con dinero que recolecta de una vendimia y Chile es el mayor productor de uva de Latinoamérica; sufrió torturas por el bando alemán el 11 setiembre, día de celebración del nacionalismo catalán, pero también día del golpe pinochetista». *Ivi*, p. 225.

bía permanecido encendida bajo la tormenta precisamente para que yo la observara desde el balcón del hotel. Afuera, caminando en círculos alrededor de la fortaleza, el Quemado se reía. Podía escuchar sus pisadas que se hundían en la arena y su risa clara, feliz, como la de un niño. [...] Cuando salí ya no llovía y el amanecer comenzaba a insinuarse en el horizonte. Apagué la lámpara y me izé fuera del agujero. El Quemado estaba sentado con las piernas cruzadas, mirando hacia levante, lejos de sus patines. Podía, perfectamente, estar muerto y seguir manteniendo el equilibrio. Me acerqué, no mucho, y le dije adiós.<sup>217</sup>

Il Bruciato conduce il tedesco in spiaggia, dove la casa di pattini sembra sprofondare nella sabbia. Il giovane è convinto che morirà, ma lo preoccupa soprattutto capire chi si nasconde nella baracca e tiene accesa la luce. Con sua stessa sorpresa non viene ucciso, ma scaraventato lì dentro, chiude gli occhi e comincia il “viaggio”. Quando apre gli occhi si rende conto di essere solo. Da fuori, il Bruciato gira attorno al fortino, sprofondando nella sabbia, ridendo come un bambino. Ore dopo, all’alba, Udo esce dalla casupola e guarda il nemico contemplare il mare, con una statura immensa, come fosse capace di restare in piedi anche da morto. Per interpretare il portato simbolico del momento commenteremo l’immagine della casetta di pattini, poi quella di Udo che osserva el Quemado guardare il mare.

### 3.4.1. «la sombra de ese éxtasis»

Partiamo dal fortino, che, si può dire, simboleggia due cose: un luogo di raccoglimento e la letteratura stessa. Innanzitutto, è assimilabile alla baita in cui Reiter, ferito alla gola durante la guerra, si rifugia lontano dagli schiamazzi dei commilitoni. Lì, il soldato scopre il diario di Ansky, che costituisce un tassello importante della sua formazione letteraria e porta su scritto il nome del pittore italiano, Arcimboldo, da cui Reiter trarrà il proprio nome d’arte per diventare uno scrittore, Arcimboldi. La baita è, in quell’episodio di *2666*, luogo di raccoglimento e meditazione a seguito della ferita. Allo stesso modo, ne *El Terzer Reich*, in poco tempo, Udo vive tre momenti che lo cambiano profondamente: la ferita della sconfitta, il raccoglimento notturno nella casetta del Bruciato e, come vedremo, una convalescenza spirituale immediata alla visione del nemico di fronte al mare.

---

<sup>217</sup> R. Bolaño, *El Terzer Reich*, Barcelona, Anagrama, 2010, pp. 345-347.

In secondo luogo, il fortino di pattini simboleggia la letteratura stessa, sia per via della luce che ne è all'interno, sia per il luogo dov'è collocato, la sabbia.

Partiamo dalla luce. Ne *La parte di Arcimboldi* il futuro scrittore alla ricerca di una macchina da scrivere incontra un vecchio che gli parlerà della sua singolare teoria della letteratura. Questa, viene immaginata come un bosco in cui resistono solo i capolavori, mentre i romanzi minori non esistono se non come copia della copia, strumenti per quelli maggiori, che li sussumono. Bolaño ha parlato dell'accesso all'arte come di una percezione dell'estasi. La sua luce, dice, è grande nell'opera maggiore, mentre per gli scrittori minori si riduce a un'ombra. Si potrebbe dunque parlare di una gerarchizzazione platonica tra le due categorie d'opere, per cui l'opera grande vedrebbe le opere minori come un esercizio di scrittura nel buio, mentre la maggiore viene scritta fuori dalla caverna, alla luce, che viene così associata alla grandezza artistica. Se ne può riscontrare un esempio ne *Los detectives salvajes*, e precisamente nel racconto di Guillem, quando, nell'antefatto al grande duello tra Belano e Iñaki –che si commenterà più avanti– si profonde a raccontare la propria vita di artista, e dice:

Conocí a marchantes interesados por mi obra. Pero yo no estaba demasiado interesado por mi obra. En aquellos años hice tres falsificaciones de Picabia. Perfectas. Vendí dos y me quedé una. En la falsificación vi una luz muy tenue, pero luz al fin y al cabo. Con el dinero que gané compré un grabado de Kandinsky y un lote de *arte povera* posiblemente falsificados también.<sup>218</sup>

Il pittore scorge una luce fioca nel suo quadro, ma che è pur sempre una luce, dice; e questo, nel suo piccolo, gli dà una prova della dignità del suo lavoro, ma della sua opera non si dice molto, e il suo interesse sembra esclusivamente rivolto ai suoi falsi. Il punto, la differenza fondamentale tra gli artisti minori e i maggiori, come spiega Bolaño stesso nell'intervista *La belleza de pensar*<sup>219</sup>, è tra il perseguire l'estasi, che *quema*, che brucia, e l'averne visto solo l'ombra, abbandonando la ricerca. Ebbene, Udo rimane turbato dalla luce nella casupola e annichilito dallo scoprirla senza padrone. Non riflette consciamente sul perché del turbamento, ma in tutto l'episodio ha provato sensazioni di scon-

---

<sup>218</sup> Bolaño, *op. cit.*, p. 605

<sup>219</sup> «“¿Has sentido tú ese momento, ese estado de gracia, en la literatura y en la poesía?”

“Yo creo que todos los escritores, incluso los más mediocres, los más falsos, los peores escritores del mundo, han sentido durante un segundo la sombra de ese éxtasis. Sin duda el éxtasis, no lo han sentido. El éxtasis tal cual, quema. Y alguien que lo sienta durante un segundo y luego retorna a su mediocridad existencial, es evidente de que no se ha metido en el éxtasis. Porque el éxtasis es terrible. Es abrir los ojos ante algo que es difícil de nombrar, y difícil de soportar”.» in Bolaño, *op. cit.* web, [garciamadero.blogspot.com/2010/06/roberto-bolano-en-la-belleza-de-pensar.html](http://garciamadero.blogspot.com/2010/06/roberto-bolano-en-la-belleza-de-pensar.html) 10 febbraio 2020.

forto e di ridicolo, raddoppiate dalla percezione della statura del Bruciato, che sembra un gigante. Come se intuisse di essere un suo strumento, e che questi, sconfiggendolo e scaraventandolo nel fortino, gli avesse voluto dare una lezione. Così abbandonerà il gioco. Nell'episodio de *El Terzer Reich*, la posizione dei personaggi è tra loro diametralmente opposta: come il falsario Guillem vedeva nelle sue opere solo l'ombra di una luce, così Udo, rinchiuso nella stanza della letteratura a contatto con la luce vera, scopre in negativo la pochezza della sua attività, copia di una copia. Udo è stato solo strumento della vendetta del Bruciato, è stato «carne de cañón»<sup>220</sup> dello scrittore maggiore.

### 3.4.2. «El éxtasis tal cual, quemado»

Torniamo alla simbologia della casa di pattini, immagine della letteratura non solo per la luce ma anche, come stiamo per vedere, per il legame con la sabbia, e intrecciamo il commento con il passaggio all'ultimo momento decisivo dell'episodio, quello in cui Udo osserva el Quemado guardare il mare.

Si può dire che il fortino evochi la definizione di Bolaño della letteratura come «una estatua hecha de mierda que se hunde lentamente en el desierto»<sup>221</sup>. Il fortino sembra sprofondare nella sabbia, e così el Quemado che, dopo aver scaraventato Udo lì dentro, gli gira attorno sprofondando anch'egli, e ridendo come un bambino, (così come Wieder nel bar «parecía *adulto*. Pero no era adulto»), elemento che è un simbolo del legame con la letteratura come «sospirato ritrovamento dell'infanzia», si è visto con Bataille. Si preste però attenzione alle differenze tra il deserto e la spiaggia. Il primo, argomenta González, è un non luogo cardine per l'autore, che struttura i romanzi maggiori *Los detectives salvajes* e *2666*. È il luogo dell'insensatezza, in cui il soggetto si perde per assenza di direzioni in un'esperienza al limite tra l'immaginario e il reale, e in cui lo scrittore maturo si ritira dal mondo e dai suoi giochi di potere<sup>222</sup>. Si potrebbe dire che, invece, la

---

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 1068.

<sup>221</sup> Cfr. D. G. González, *op. cit.*, p. 64.

<sup>222</sup> «la subjetividad que se construya sobre este espacio, tienda a la pérdida, el nomadismo y la inestabilidad. [...] la escritura tiene que ver con el espacio abyecto y lo primitivo, y la imagen del desierto viene a sostenerla, pues en ésta sólo se articulan la soledad, el vacío, lo que *se hunde*. Sin embargo, dentro de esta movilidad, lo literario está, paradójicamente, inmóvil, se trata de una estatua, un cuerpo rígido, y la conformación de la frase deviene un circuito en disensión y, al mismo tiempo, cohesionante: la escritura se semeja a la estatua –por ejemplo cuando se entrelaza con el poder, entendido éste como institución rígida-

spiaggia rappresenti il limite del deserto. All'alba, Udo, dal fortino di pattini sulla sabbia, vede il Bruciato guardare il mare. Per capire che cosa stia osservando quest'ultimo, e come si relaziona con l'esperienza di Udo, tornano utili i versi della poesia *Versos de Juan Ramón*:

Malherido en un bar que podía ser o podía no ser mi victoria,  
Como un charro mexicano de finos bigotes negros  
Y traje de paño con recamados de plata, sentencié  
Sin mayores reflexiones la pena de la lengua española. No hay  
Poeta mayor que Juan Ramón Jiménez, dije, ni versos más altos  
En la lírica goda del siglo XX que estos que a continuación  
recito:  
*Mare, me jeché arena zobre la quemáura.  
Te yamé, te yamé deje er camino... ¡Nunca  
ejtubo ejto tan zolo! Laj yama me comían,  
mare, y yo te yamaba, y tú nunca benía!*  
Después permanecí en silencio, hundido de quijada en mis fantasmas,  
Pensando en Juan Ramón y pensando en las islas que se hinchan,  
Que se juntan, que se separan.  
Como un charro mexicano del Infierno, dijo horas o días más tarde  
La mujer con la que vivía. Es posible.  
Como un charro mexicano de carbón  
Entre la legión de inocentes.

Los versos de J. R. J. pertenecen al poema «La Carbonerilla Quemada», de *Historias para Niños sin Corazón. Antología Poética*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1944.<sup>223</sup>

La prima parte della poesia ci dice qualcosa del Bruciato, la seconda di Udo.

L'io è seduto in un bar e ricorda i versi di una poesia di Juan Ramón, che è un esempio di autore maggiore, perché l'io dice che è il più grande in lingua spagnola. In quei versi il poeta esprime il dolore per l'aver invocato invano la madre a curarlo da una ferita. La parola madre è forse fraintesa dall'io per via della sua grafia, "mare", per cui l'io rimane crucciato a pensare a delle isole che si avvicinano e si separano nei flutti. In questo sforzo di pensiero è visto dall'esterno dalla donna con cui vive ed è allora che pren-

---

pero como su materia se modela a partir de espacios abyectos como los de la frustración, el reconocimiento social, la envidia y la pose intelectual, se desmorona y no en cualquier lugar: el desierto actúa como catalizador del derrumbe y como lo que succiona irremediabilmente. [...] el desierto no conduce a *ninguna* parte, pero también la causalidad de perderse en él, se relaciona con una experiencia vital: la sobrevivencia en el interior de la "inmanencia" entre lo imaginario y lo real, en un medio cruel, con aprehensiones semejantes a las del proceso de la escritura. [...] Para Bolaño, colocar estas huidas hacia el desierto se vincula con poner en práctica su *lógica de salida del juego como método para no envilecerse; que sus sujetos se retiren de lo que no es sino una puesta en escena, un gran montaje: la literatura*; una vez más, son la líneas de fuga hacia la pérdida, por eso un escritor quien desaparece en el desierto resulta el ejercicio absoluto de la desintegración en el plano simbólico: a nadie le interesa su falta, él está solo, como un fantasma que se adentra en la nada y se desintegra para siempre. El desierto [...]. Que lo engulle todo.» *Ivi*, pp. 63-67.

<sup>223</sup> Bolaño, *La Universidad Desconocida*, op. cit., p. 408.

de coscienza della sua condizione di innocente, nell'accezione che abbiamo visto con Mecozzi, ossia di naufrago, senza padre e senza direzione. Ramón era a contatto con una ferita che provava a curare e con quella dell'assenza della madre, l'io solo con il cruccio poetico.

Forse è troppo, ma è suggestivo pensare al Bruciato come una figura in *limine* tra il deserto e il mare, un uomo che vive nel luogo simbolo dell'assenza di direzioni, la sabbia/deserto, ma che rappresenta lo scrittore maggiore, rispetto a Udo, proprio perché è cosciente della sua condizione, della sua ferita e, come nei versi della poesia Juan Ramón invocava in aiuto una madre che non sarebbe mai venuta, così, il Bruciato guarderebbe al mare con la *suadade* della navigazione<sup>224</sup> e della direzione. Non sappiamo cosa pensi il Bruciato, ma solo che Udo lo guarda guardare il mare, come l'io pensava a Ramón in quella condizione. Il Bruciato riesce a sostenere questa condizione con una levatura tale da poter «perfectamente, estar muerto y seguir manteniendo el equilibrio», un'immagine che ricorda quella del *bushido*, disposizione della vera letteratura. Se si accetta di pensare al Bruciato come figura dello scrittore maggiore si può pensare che la sua *quemadura* simboleggi quella dell'estasi, ossia niente di più che del contatto con la vera letteratura.

L'opera maggiore si configurerebbe come il sapersi muovere in questa condizione di insensatezza, in *limine* tra la letteratura, la percezione della sua vacuità, il primato dell'esperienza. Sono considerazioni importanti per questo studio, che rimandano all'idea di *bushido*, di *valore* e che troveranno il loro posto nel duello tra Belano e Iñaki, anche quello svolto in una spiaggia, e nelle conclusioni del capitolo, dove si tireranno le somme del rapporto tra letteratura, male, azione.

Concludere la lettura della poesia ci permette di marcare quanto già detto sulla comparazione tra Udo e uno scrittore minore lasciando parlare, ancora una volta, l'anziano signore della macchina da scrivere de *La parte de Arcimboldi*:

»Toda obra menor tiene un autor secreto y todo autor secreto es, por definición, un escritor de obras maestras. ¿Quién ha escrito tal obra menor? Aparentemente un escritor menor. La mujer de este pobre escritor lo puede atestiguar, ella lo ha visto sentado a la mesa, inclinado sobre páginas en blan-

---

<sup>224</sup> E si potrebbe continuare con il riferimento alla poesia *Sión* di Cesárea, una poesia grafica che simboleggia la navigazione della vita dalla calma alla tempesta, così commentata dai realvisceralisti, e parimenti dal narratore di *Anversa*, dove ricorrono le stesse immagini di quel testo: una linea retta, una ondulata, una franta.

co, retorciéndose y deslizando su pluma sobre el papel. Parece un testigo irrefragable. Pero lo que ha visto es sólo la parte exterior. El cascarón de la literatura. Una apariencia –le dijo el viejo exescritor a Archimboldi y Archimboldi recordó a Ansky-. Quien en verdad está escribiendo esa obra menor es un escritor secreto que sólo acepta los dictados de una obra maestra.

»Nuestro buen artesano escribe. Está ensimismado en aquello que va plasmando bien o mal en el papel. Su mujer, sin que él lo sepa, lo observa. Efectivamente, es él quien escribe. Pero si su mujer tuviera una vista de rayos X se daría cuenta de que no asiste propiamente a un ejercicio de creación literaria sino más bien a una sesión de hipnotismo. En el interior del hombre que está sentado escribiendo *no hay nada*. Nada que sea él, quiero decir. Cuánto mejor haría ese pobre hombre dedicándose a la lectura. La lectura es placer y alegría de estar vivo o tristeza de estar vivo y sobre todo es conocimiento y preguntas. La escritura, en cambio, suele ser vacío. [...]. Escribe al dictado. Su novela o poemario, decentes, decentitos, salen no por un ejercicio de estilo o voluntad, como el pobre desgraciado cree, sino gracias a un ejercicio de *ocultamiento*. ¡Es necesario que haya muchos libros, muchos pinos encantadores, para que velen de miradas aviesas el libro que realmente importa, la jodida gruta de nuestra desgracia, la flor mágica del invierno!<sup>225</sup>

In questo passo l'anziano spiega al neonato Arcimboldi che l'autore minore copia il lavoro di un autore maggiore. La moglie dell'autore potrebbe testimoniare di averlo visto crucciato tutto intento a scrivere, ma potendo guardargli dentro vedrebbe solo il riflesso di un'altra opera, quella maggiore, che lo scrittore minore, inconsapevolmente, sta copiando, occultandola. Farebbe meglio dunque a leggere, che significa percepire direttamente la gioia o la tristezza della vita.

Applicando la stessa visione dell'anziano signore al romanzo, possiamo testimoniare che Udo è il protagonista: lo vediamo crucciarsi nel gioco, nel tentativo di migliorare la sua scrittura nel diario, impegnare tutto se stesso nello sforzo di vincere la partita; perdere e poi guardare qualcosa nel Bruciato qualcosa di cui non capisce nulla, ma che gli sembra immenso. Tuttavia, se rileggiamo il romanzo "a rayos X" notiamo che le sue scelte determinanti sono state indotte dal Bruciato, che costruiva un fortino di pattini a forma della stella della bandiera del Cile, la futura trappola di Udo, ben prima che questi sospettasse che avrebbero giocato insieme, e che ha insistito per alzare la posta in gioco. La partita di Udo avrebbe dunque nascosto che il vero protagonista del romanzo è il Bruciato, la cui opera è stata occultata da quella di Udo.

L'opera minore è tale perché invischiata nel gioco, ma viene sussunta a strumento dell'altra. L'opera maggiore è tale perché viene dal contatto con la ferita e si gioca nel *valore*, quella condizione per cui «la ricerca di intensità vuole che noi andiamo in primo luogo verso un disagio, fino al limite dell'esistenza», motivo per cui Udo dice guardan-

---

<sup>225</sup> Bolaño, *op. cit.*, pp. 1067-1068. Nota: exescritor è scritto così nell'edizione consultata.



do il Bruciato che «Avrebbe potuto, perfettamente, essere morto e continuare a tenersi in equilibrio».

### 3.4.3. «En una palabra: lo mejor es la experiencia»

Il Bruciato rappresenta lo scrittore maggiore perché ha vissuto sulla sua pelle gli effetti della Storia, e perché non resta chiuso nel fortino della letteratura –costruito appositamente come prigionia per Udo-. Il suo luogo è infatti la soglia con il mare, il contatto con l'esperienza, la sua rielaborazione. Udo, invece, aveva vissuto tutto come un gioco, la vacanza e la sua relazione; ma non la partita con il Bruciato, con un capovolgimento delle sfere di competenza tra gioco e realtà che gli è costata la sconfitta, ma che gli ha fatto fare esperienza della paura della vera violenza, dell'incontro con la realtà che lo risveglia. In *2666*, anche per il vecchio che parla ad Arcimboldi, più che giocare a scrivere conta l'esperienza:

En una palabra: lo mejor es la experiencia. No le diré que la experiencia no se obtenga en el trato constante con una biblioteca, pero por encima de la biblioteca prevalece la experiencia. La experiencia es la madre de la ciencia, se suele decir.<sup>226</sup>

È come se Bolaño avesse voluto rappresentare sia il momento in cui uno scrittore percepisce di essere «carne de cañón» per gli scrittori maggiori, sia il primato dell'esperienza contro il gioco. Infatti, la vicenda di Udo include l'impatto con una realtà più grande del suo passatempo preso sul serio, facendo confrontare il personaggio con la minaccia di una violenza non simulata, e investendo così la sua identità di giocatore. In *2666*, il vecchio della macchina da scrivere aveva detto ad Arcimboldi che «El juego y la equivocación son la venda y son el impulso de los escritores menores»<sup>227</sup>. Il contatto con un giocatore migliore di lui, che dopo averlo sconfitto torna a contemplare il mare, all'attività e alla partita di sempre, a un gioco cui Udo non sa giocare, fa intuire al (presunto) protagonista di aver svolto finora solo qualcosa che era copia di qualcos'altro: della Storia vera, quella che ha ferito il Bruciato, e della storia che il bagnino ha cominciato a costruire a sue spese a cominciare dalla trappola del fortino. Udo capi-

---

<sup>226</sup> *Ivi*, p. 1070.

<sup>227</sup> Bolaño, *op. cit.*, p. 1069.

sce di essere stato uno strumento per i fini di quello che va configurandosi come il vero protagonista del romanzo o, quantomeno, il simbolo dello scrittore maggiore. Si apre ora una consapevolezza più grande della sconfitta subita, che porta Udo a lasciare il mestiere e a ironizzare su chi ancora ne è invischiato, finalmente libero dal suo errore. Il giovane abbandona il gioco come il vecchio della macchina da scrivere abbandonava la letteratura, e forse con altrettanto senso di liberazione. Non smette perché è stato sconfitto ma perché con la sconfitta ha capito di essere un giocatore (scrittore) minore, ed è passato a uno stadio di consapevolezza più alto, proprio come scriveva il vecchio di 2666:

Todo libro que no sea una obra maestra es carne de cañón, esforzada infantería, pieza sacrificable dado que produce, de múltiples maneras, el esquema de la obra maestra.

Cuando comprendí esta verdad dejé de escribir. Mi mente, sin embargo, no dejó de funcionar. Al contrario, al no escribir funcionaba mejor. [...]

Llegó el día en que decidí dejar la literatura. La dejé. No hay trauma en este paso sino liberación. Entre nosotros le confesaré que es como dejar de ser virgen. ¡Un alivio, dejar la literatura, es decir dejar de escribir y limitarse a leer!<sup>228</sup>

Non c'è lutto e proiezione di un fallimento da consegnare al lettore, ma la maturazione che segue a una perdita. Termina qui infatti tanto la teoria letteraria del vecchio come la carriera di giocatore di Udo. La sconfitta e la visione del nemico di fronte al mare gli hanno fatto percepire la vanità dei suoi sforzi e la vacuità del gioco, immagine della letteratura; per cui, tornato in Germania, si ritirerà lentamente dal suo ambiente, e lo farà schernendo sottovoce gli altri giocatori, perché ha intuito che la vita è più importante. La stessa ironia di Udo, prima rivolta agli altri e poi a se stesso, alla fine del romanzo è applicata solo al gioco e ai giocatori. Si tratta dell'ironia di chi avendo lottato col proprio male è stato sconfitto e, proprio per questo, è cresciuto. L'ironia di chi detiene un segreto, appena percettibile perché priva di sarcasmo e piena di dolore e senso della fatalità per la condizione umana generale riscontrabile nei colleghi, che vivono rinchiusi in un teatro fatto di consapevolezze minori.

---

<sup>228</sup> *Ivi*, pp. 1068, 1071.

#### 3.4.4. Dal diario al romanzo

Adesso trasferiamo queste considerazioni dal gioco alla scrittura di Udo. La crescita del personaggio si è ottenuta lasciando che il gioco invadesse la realtà fino a uno scontro decisivo, e che quella lo respingesse. Si può ricavare un modello di questo scontro tra finzione e realtà da quello che Andrews rintraccia per i racconti di Bolaño. Il racconto si apre con la logica del senso comune, che lascia via via spazio alla logica finzionale, e questa cresce per poi ritirarsi di colpo. La storia segreta non deflagra. In questo ritiro, lo statunitense rintraccia la novità e lo specifico di Bolaño nella scrittura di racconti<sup>229</sup>. Allo stesso modo, si potrebbe dire che ne *El terzer reich* la funzione diaristica si ritira lasciando posto a quella finzionale con il progredire della storia, in un'osmosi tra romanzo e gioco. Questa seconda logica, poi, si ritira di colpo lasciando posto all'esperienza della realtà. Questo meccanismo apre a considerazioni sulla gestione della scrittura da parte del personaggio. Udo ha cominciato a scrivere per migliorare la propria scrittura, e ad un certo punto il diario si è trasformato in romanzo. Infatti, l'aver incluso via via informazioni sull'amico cui era destinato e la sua relazione con la fidanzata del protagonista, lasciano pensare che abbia scartato l'idea di inviarlo. Potrebbe esserci anche una seconda ragione, metaletteraria: Udo sentirebbe via via di star raggiungendo l'obiettivo prefissatosi, e cioè quello di migliorare come scrittore, quindi non si accontenta più di scrivere un diario e ne prosegue la stesura come romanzo. Qui aumentano le esigenze di controllo della scrittura, che si espande su tutto, che esige di inglobare tutto. Da qui l'impatto sulla realtà e la sconfitta: diario, romanzo, finzione contro realtà, esperienza. Di conseguenza, Udo capisce di non essere il giocatore (autore) maggiore che credeva, si rende conto della propria inferiorità come il vecchio di *2666*. All'abbandono del gioco corrisponderebbe l'abbandono delle velleità letterarie che mossero la scrittura del diario, e forse per questo ne abbandona la stesura. Il lettore che leggerà questo romanzo postumo si scontrerà con qualcosa che per la sua natura di romanzo nel cassetto gli si presenta sotto le vesti dell'incompiutezza, e che in una *mise en abyme* rimanda e rafforza l'abbandono del diario da parte dei Udo.

---

<sup>229</sup> Cfr. C. Andrews, *op. cit.*, p. 75.

### 3.4.5. Dal romanzo alla realtà

L'estrema necessità di controllo sulla storia e di riscrivere la Storia avute da Udo sono state respinte come infantili da chi quella Storia l'ha subita davvero. Si potrebbe dire che il tedesco abbia scritto un diario portando avanti con *valore*, nel senso che ne ha dato Bataille, le ragioni di una certa scrittura alle sue estreme conseguenze: l'ansia di controllo e di riscrivere la realtà vengono fatte deflagrare e si impattano sulla realtà, permettendo, nella sconfitta, l'accesso a un successivo stadio di consapevolezza. (Dopotutto, verrebbe da aggiungere che anche Bolaño aveva qualcosa di Udo, essendo stato per un certo periodo un accanito fruitore di giochi da tavolo<sup>230</sup>). Ma il gioco, lo si è visto, è l'errore degli scrittori minori e nell'episodio finale viene esorcizzato, giocandolo fino in fondo per liquidarlo<sup>231</sup>. Una letteratura che vuole essere totale e inglobare tutta la realtà, competervi e riscrivere la Storia, sconfinando dalla propria sfera di competenza, è collassata all'impatto con il primato dell'esperienza, perché «soltanto l'azione ha dei diritti»<sup>232</sup>, scriveva Bataille.

### 3.5. Arturo VS Iñaki

Torniamo adesso a riflettere su Arturo Belano e il suo rapporto specifico con il male, prendendo a prestito la griglia concettuale di Gonzales, che abbiamo visto differenziare un *male assoluto* da uno *radicale*. Leggeremo approfonditamente un episodio centrale nella formazione del personaggio, e cioè il duello con il critico letterario Iñaki Echavarrne, in cui risulta centrale il tema del movimento, che si cercherà di mostrare al contempo come la messa a tema e il superamento di un senso di insensatezza. I risultati del duello possono leggersi alla luce di quanto detto sulla *despedida* del personaggio da *Los detectives salvajes* come un'epurazione dal male che passa per lo scontro tra l'asse letteratura-male e la realtà.

---

<sup>230</sup> Cfr. *Bolaño e il Terzo Reich*, Web, 10 febbraio 2020, [www.archiviobolano.it/bolano-e-il-terzo-reich](http://www.archiviobolano.it/bolano-e-il-terzo-reich).

<sup>231</sup> La letteratura minore perde concentrata su di sé come la voce de *Versos de Juan Ramón* di fronte al suo oggetto di riflessione, che lo pone solo di fronte ai suoi limiti, non al limite.

<sup>232</sup> G. Bataille, *op. cit.*, p.11.

### 3.5.1. *La partecipazione al male assoluto*

Partiamo dal legame con il *male assoluto*. Si è accennato nel capitolo precedente alla natura della bellezza che il personaggio scorge nei bambini soldato, letta come l'espressione del legame tra gioco, infanzia e letteratura che, per Bataille, struttura la letteratura. Inoltre, si è già fatto riferimento -nel primo capitolo- al legame tra i poeti realvisceralisti e il mondo del notturno e del male: seguaci di Rimbaud<sup>233</sup>, operano in una continua infrazione della regola perché solo scendendo nell'abietto possono arrivare alla vera poesia, cogliendo il legame tra il sé e il tutto. Si può dire che il momento di massimo coinvolgimento di Belano con l'orrore sia l'omicidio di Alberto: la ricerca di Cesárea si è svolta nei termini di una fuga da DF assieme a García Madero e Lupe, un'amica prostituta ricercata dal suo magnaccia e da un amico poliziotto di lui. Quando la banda trova la poetessa viene a sua volta raggiunta dagli inseguitori. La madre avanguardista afferma spaventata che verranno uccisi tutti, ma Alberto tenta di tranquillizzarli rispondendo che non ne hanno alcuna intenzione, che sono lì solo per riprendersi Lupe. Nella colluttazione i realvisceralisti si spingono fino all'omicidio. Forse, dice Andrews, perché mossi da una paura che personaggi maggiori come Cesárea, che si sacrifica per salvarli, o Lalo Cura o Arcimboldi, non conoscono. Nei due realvisceralisti, dice il critico, la domanda etica non è prioritaria<sup>234</sup>. Credo che alla luce di quanto detto nei primi due capitoli si possa concordare con Andrews, aggiungendo che l'omicidio è perfettamente contemplato dai protagonisti, in quanto atto *sovrano* e porta d'accesso all'orrore, e quindi, alla poesia. Questa disposizione mentale, e di ricerca, è stata approfondita da D. G. Gonzáles, che ha colto anche, paradossalmente, un aspetto di innocenza in questi poeti. La studiosa evidenzia come questi personaggi abbiano un rapporto religioso con la poesia, per cui infrangono le norme sociali per un bene che considerano più grande: si drogano, addirittura uccidono, con l'atto che Bataille chiama *sovrano*, e cioè quello che si libera da ogni costrizione per cogliere la pienezza dell'essere. Il risultato è singolare: la «soberanía de la poesía como impulso que se sobreexpone a cual-

---

<sup>233</sup> Il legame con il maestro è sottolineato fin nel nome dell'alter ego: «L'editore di Bolaño, Herralde, ha confermato che la scelta del nome 'Arturo' deriva da Arthur Rimbaud (Herralde, 2005: 33)7, poeta che Bolaño considerava come un modello letterario e come simbolo del coraggio (Bolaño, 2009: 158).», V. Chinni, *Strategie onomastiche nell'opera di Roberto Bolaño*, Orillas (5) 2016, orillas.cab.unipd.it/orillas/it/05\_08chinni\_arribos/ Web 10 febbraio 2020, pp. 8-9.

<sup>234</sup> Cfr. C. Andrews, *op. cit.*, pp. 143-146.

quier instancia, y, aunque no deja de inscribirse en el mal radical, logra salvar, con cierta dosis de inocencia, la cualidad de sacrificio que la poesía merece»<sup>235</sup>. Da qui la loro innocenza, che consiste nell'essere disposti a tutto per la poesia, e nella confusione tra lecito e illecito che comporta questo atteggiamento. Le loro azioni vengono così iscritte in quello che la studiosa chiama altrove *male insostanziale* e che sarebbe tipico dei nostri tempi, e cioè espanso e non nettamente identificabile nei suoi mascheramenti<sup>236</sup> e che, per i realvisceralisti, a differenza che per altri personaggi bolaniani, assolutamente intrisi del male,

abre un paréntesis sobre éste, un hiato de rompimiento, unas veces moral, otras, estético. Porque en la profundidad de sus conciencias, se percibe el desconocimiento de la regla, o, mejor, la ambigüedad que puede sugerirles. La poesía como el fin, la meta última, y, sobre ella, la soberanía del intento, la intemperancia del acto irresoluto desde la inocencia.

Ellos dan la medida de un fervor religioso hacia la literatura, paradójico porque se sacraliza en el mal. Fundados en un misticismo cruel, pero profundamente devoto [...]. No hay dudas: lo sagrado y lo profano, la culpabilidad y la inocencia, están envueltas, trizándose los unos en los otros. En ese punto de encuentro entre la sacralidad y la transgresión se ha instalado la violencia, un espacio discursivo y gestual que permite –que también lo crea– el desorden y, por qué no, una forma desviada de libertad.

Para que la transgresión adquiriera voluntad de acción, tiene que existir una instancia que pueda arrasarse, porque sin el bien, el discurso del mal no se constituiría como enunciado, no se representaría.<sup>237</sup>

Questi poeti sono disposti a fare di tutto per la poesia, ponendosi al di sopra delle regole sociali ed entrando in una zona di confusione tra bene e male, e così la poesia come immagine del bene viene sacralizzata attraverso l'esercizio del male. Questa confusione, la tenacia con cui tendono a questo fine, e l'inconsistenza percepita del male commesso, consegnano loro un certo grado di innocenza.

---

<sup>235</sup> D. G. Gonzáles, *Roberto Bolaño. Poéticas del mal*, Alemania, Editorial Académica Española, 2011, p. 279.

<sup>236</sup> «¿Adonde conducen estos últimos apuntes en los sujetos de Bolaño? Se trata de engazarlos en un **imaginario contemporáneo del mal**, en las acciones, los rasgos y los desequilibrios de un espacio y un tiempo que los han configurado a su semejanza, que no es otra que la del *artificio metódico del desequilibrio, a la energía del enmascaramiento, la insustancialidad*. A fuerza de jugar con el mal y metamorfosarlo, de pretender someterlo, el mundo actual lo ha esparcido y se ha contaminado a sí mismo.» in *Ivi*, p. 230.

<sup>237</sup> *Ivi*, pp. 280-281.

### 3.5.2. *Il male radicale*

Passiamo ora al *male radicale*<sup>238</sup>. Nonostante un certo grado di innocenza, la *sovranità* degli atti dei due realvisceralisti, (come si leggeva nella prima citazione, in corpo al testo), resta pur sempre iscritta in quello che l'autrice chiama *male radicale*, e cioè quello

que se cuele por entre la mediocridad y el fracaso, y que se elabora a partir de la banalidad maligna de acciones y discursos de los escritores, como consecuencia de sus frustraciones y sus rencores desplegados en el campo intelectual.<sup>239</sup>

Per la venezuelana, il legame intrinseco tra la scrittura di Bolaño e il male è dato anche dal rapporto che i suoi personaggi hanno con la scrittura: una frotta di scrittori (e critici) interessati più alla fama che alla scrittura in sé, e quindi impegnati in tutto il comparto di *querelle*, amicizie di cordata, pubblicazioni in vista di un riconoscimento; dunque la loro scrittura si nutre di narcisismo, mediocrità, frustrazioni, bassezze di ogni

---

<sup>238</sup> Abbiamo già visto in § 1.4. che la studiosa bipartisce l'indagine delle poetiche del male in Bolaño tra lo studio sul *male assoluto* e uno sul *male radicale*, possiamo approfondire la questione. Per differenziare i due concetti utilizza anche quello arendteniano di "banalità". A differenza del *male assoluto*, che viene dalla rottura di ogni limite, la mediocrità degli scrittori bolaniani è vicina alla banalità, intesa come inconsapevolezza di compiere il male perché strutturato nei legami sociali del gruppo di appartenenza dello scrittore, dunque legittimo: «Con la definición de mediocridad, se apunta hacia diferentes líneas que soportan este término. La *Áurea Mediocritas* de Horacio converge en Kant [...] como una *mancha*, una "indignidad [que] reside en el mal de la naturaleza humana" [...] y, a su vez, en el sentido que recoge el concepto *banalidad del mal*, definido por Hanna Arendt en [...] con respecto a cierta medianía que no transgrede en su apariencia porque permanece *administrada y compartida* entre los individuos, estos "instrumentos 'inocentes' e un inhumano e impersonal curso de acontecimientos" [...]; que es *sutil* pero con idéntica perversidad que el mal como rompimiento absoluto de límites, "por cuanto implicaba que este nuevo tipo de delincuente (...), comete sus delitos en circunstancias que casi le impiden saber o intuir que realiza actos de maldad"» (*Ivi*, pp. 133-134). Altrettanto puntualmente, per differenziare le categorie proposte, include più avanti la differenza tra ordinario e straordinario: «*Retomando su banalidad, centro de este capítulo, ese mal entendido como un manto que se sustrae de la aprehensión, que parece deslizarse al margen de cualquier acepción discutible*, aquel que Forster observa como lo *ordinario*, convergiendo con las reflexiones de Kant y Arendt, al contrario de quienes lo han interpretado como lo *extraordinario*, cuando "se basa en la certeza de que se trata de una aberración, de un conjunto de comportamientos producidos por situaciones que no tienen ninguna relación con el funcionamiento de nuestra sociedad"» (*Ivi*, pp. 186-187). Dunque, in Bolaño, il rapporto tra scrittori e letteratura si costruisce sulla ricerca del riconoscimento, configurando la letteratura come un campo di lotta tra esigenze narcisistiche contrapposte: «*lo que está en juego en la narrativa de Bolaño no es la calidad del producto literario –obviamente, se tiene que tomar en cuenta para analizar la problemática de la frustración– sino el ansia de figuración y reconocimiento que se ha confundido con el propósito de la literatura, es decir, lo que el autor pone de relieve no guarda relación con la escritura propiamente, apunta al hecho final de ésta*, un punto bastante subjetivo, por cierto.» (*Ivi*, p. 136); «Para Bolaño, la literatura estructura un espacio desde confluencias individuales a partir del riesgo psíquico del creador, sus estados anímicos y sus propias frustraciones, una visión apocalíptica y sin redención posible» (*Ivi*, p. 137).

<sup>239</sup> *Ivi*, p. 11.

tipo compiute pur di raggiungere i loro scopi. Personaggi più interessati alla struttura sociale della letteratura, come spazio di legittimazione, che non al farsi della scrittura in sé, e che quindi strutturano la letteratura del loro male personale. Si tratta della maggior parte dei personaggi-scrittori in Bolaño. Per chiarire la questione leggiamo il commento della studiosa al passo di 2666, già visionato nella parte su *El Terzer Reich*, in cui l'anonimo ex scrittore consegna al neonato Arcimboldi la sua macchina da scrivere e la sua visione della letteratura come un bosco, in cui le opere minori scompariranno, suseunte da quelle maggiori:

Metafóricamente, la literatura semeja un vasto bosque y en él, no se pueden perder de vista que, como elementos malignos, se incrustan las obras menores: son hongos, plantas parásitas, hierbas, lo residual frente a los árboles inmensos. La literatura minor viene a ser el yerbazal que se aplasta, lo que se desecha, lo silvestre, el mal [...]. La literatura no es más que el resultado de miles y miles de reescrituras fallidas sobre las obras maestras [...]. Porque de lo que se trata con esta definición de literatura, es de desaparecer de un solo trato la inmensa cantidad de obras y creadores cuyos resultados estéticos constituyen una **hagiografía de la mediocridad**, espacio insustancial y reiterativo del mal. Una suerte de registro como el cartografiado en *La literatura nazi en América*.<sup>240</sup>

Per l'anziano signore, lo si è visto, la letteratura è un vasto bosco di opere cattive che vengono inglobate da quelle maggiori e, nel rappresentare questo processo, dice Gonzáles, Bolaño costruisce un'agiografia della mediocrità.

Ebbene, anche i realvisceralisti sono stati forgiati nel *male radicale* ne *Los detectives salvajes*, ma si è visto anche – quasi in contraddizione – come mettano la poesia in sé davanti a tutto, non il successo. Arturo procede in una formazione che passa per diverse tappe: la pubblicazione dell'antologia e la dissoluzione della cordata, l'erranza lontano dagli ambienti letterari e, addirittura, un duello vero e proprio con un critico letterario per salvaguardarsi da una possibile recensione negativa. Questa sua partecipazione al *male radicale* invero è a bassa intensità, con la punta massima nel duello. Ad ogni modo, si può notare una lenta presa di consapevolezza da parte del realvisceralista della vacuità di una lotta per il riconoscimento, che non viene mai messa a tema da Arturo come in contraddizione con la purezza del suo intento, forse perché pensa che combattendo *per* la letteratura la sua postura sia l'unica sincera. Dunque, questa sorta di antinomia si risolve comunque in favore della sua virtù. Il prossimo episodio che si va a

---

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 215, 219.



commentare, assieme all'episodio della *despedida*<sup>241</sup> di Belano dal romanzo, ci permetterà di limare l'analisi della studiosa.

### 3.5.3. *Il duello*

L'episodio del duello è ambientato nel 1994 e fin dall'ambientazione si può riscontrare una forte valenza simbolica. Anche questo scontro, infatti, si svolge in riva al mare, come l'epilogo di quello tra Udo e il Bruciato. Commentando quell'episodio si ricordava che per Bolaño la letteratura è come una statua che sprofonda nella sabbia. Sia poi detto tra parentesi, la spiaggia di questo scontro non è lontana da quella barcellonese dove il Cavaliere degli specchi tentò di dimostrare a Don Chisciotte, sfidandolo a duello, la sua follia, elemento che sarà presente anche in questo duello. Solo che qui, come si vedrà, la dura lezione verrà appresa. La storia copre una ventina di pagine ed è incorniciata a sinistra dal resoconto di Amadeo Salvatierra del disfacimento della propria comunità e della partenza di Cesárea, e a destra dalla sequela di testimonianze di altri personaggi dalla fiera del libro. Si può dire che la cornice, da sinistra, dia al lettore un senso di disfacimento, con l'impulso a volervi leggere un rimedio, e preparando così la tensione del duello; a destra, invece, come hanno mostrato Carral e Garibotto, serve a inquadrare lo scontro tra il poeta e il critico in quello più ampio tra l'idea di letteratura del protagonista, difesa con la spada, e quella degli scrittori integrati al mercato editoriale. Questi danno modo di osservare diversi esempi di mercificazione della scrittura, come il mettere a valore la follia – riducendola a motivo di celebrità, puro ingranaggio economico –, e la fine dei sogni rivoluzionari di scrittori che non vogliono riformare più nulla, e stanno ben attenti a non farsi nemici. Per questi scrittori la letteratura è solo uno strumento di scalata sociale. Arturo, invece in questa fase se rinuncia all'invisibilità realvisceralista per il desiderio di pubblicare (con le conseguenti preoccupazioni per la critica), tuttavia trasgredisce i codici di funzionamento del mercato.<sup>242</sup> Da qui si nota,

---

<sup>241</sup> Congedo, uscita di scena.

<sup>242</sup> «Única serie testimonial que escapa al interno de historización del realvisceralismo o de sus fundadores, los fragmentos permiten un recorrido por diferentes prácticas poéticas que conviven en la Hispanoamérica de los 90. [...] La seguidilla de voces de la Fiera sugiere que toda práctica de escritura termina por plegarse a los avatares de la industria editorial y pone de manifiesto el pasaje de la literatura como herramienta capaz de impactar sobre la esfera pública al de la literatura como mera mercancía. [...] La literatu-

sia pure con una postura problematica, la partecipazione di Belano al *male radicale*, ma lo scontro con il critico corroderà i sogni di gloria del protagonista, mostrandone la vacuità.

All'interno di questa cornice si svolge il duello. A raccontarlo ci sono tre personaggi che hanno relazioni diverse con i duellanti, e che lo vivono da prospettive diverse, anche spaziali. Lo spazio ha un ruolo rilevante nei loro racconti, uniti dal filo conduttore di uno sguardo che si confronta con la meccanica del movimento umano e con la ricerca di senso, qualcosa che viene espresso ricordando un quadro di Picasso, *Il nudo che scende le scale*.

Il primo racconto è svolto da Susan Puig. Ha conosciuto Arturo quando è stato ricoverato per pancreatite nell'ospedale dove lavora. Fanno l'amore:

Él estaba un poco débil todavía, se alimentaba solo con suero y aun le dolía el páncreas, pero lo hicimos y aunque después me puse a pensar que había sido una imprudencia por mi parte, una imprudencia que lindaba con lo criminal, la verdad es que nunca antes me había sentido tan feliz en el hospital, tal vez sólo cuando obtuve la plaza, pero era una felicidad de otro signo, incomparable a la que sentí cuando hice el amor con él.<sup>243</sup>

I momenti vissuti insieme le danno la possibilità di smuoversi dal suo immobilismo esistenziale, facendole provare una gioia mai vissuta prima. Sono momenti che non potranno farsi storia d'amore, perché sa che per lui si poggiano su una base sentimentale diversamente già strutturata: ha una ex moglie, un figlio, una storia banale con un'altra donna che gli ha spezzato il cuore. Si tratta dunque di momenti che parlano solo di sé e della loro pienezza, che mascherano altro. Lo lascia. Il ricordo della loro storia è omologo a quello che Susan potrà fare del duello. Arturo le ha telefonato per supplicarla di

---

ra se vuelve una tragicomedia, una comedia, un ejercicio criptográfico. [...] cualquier práctica poética termina por ser cooptada por el mercado y por volverse funcional al sistema; la industria editorial acaba por erosionar el carácter subversivo de la literatura; su conversión en mercancía trae aparejada la despolitización. Frente a este panorama ya no queda espacio para la transgresión. [...]. Estas líneas marcan un contrapunto necesario: funcionan como el reverso de la ética que en los 90 asume Arturo Belano. Su duello con Iñaki Echavarne para evitar una mala crítica sobre su última novela constituye un punto de inflexión: si los escritores contemporáneos procuran no ganarse enemigo o elegir a los más vulnerables, Belano opta por batirse a duelo con el tiburón de la crítica; si aquéllos miden sus palabras y no reniegan de nada, éste se burla en su penúltimo libro del Catón de las letras españolas. Bien lejos de las figuras del empresario y del gángster, Arturo pone su cuerpo y pelea a primera sangre por su honra [...]. Belano –que no cuenta con ningún escritor consagrado que lo defienda frente a los ataques de la crítica– apela a la acción para conjurar los peligros de la palabra escrita. [...] El Belano de los 90 se debate así entre dos direcciones: por un lado, lejos de la voluntad de invisibilidad realvisceralista, se preocupa por los vaivenes de la crítica y opta por la publicación de sus novelas dentro del mercado editorial; por el otro, transgrede sus códigos de funcionamiento». A. C. Carral y V. Garibotto, *op. cit.*, pp. 176-180.

<sup>243</sup> Bolaño, *op. cit.*, p. 598.

accettare un ultimo appuntamento, molto singolare. Sta per partire per la Tanzania e le chiede di recarsi su una strada che affaccia su una spiaggia, in modo che possa vederlo da lontano per l'ultima volta. Vuole solo essere guardato, non si parleranno. Lei gli dice che è pazzo, ma accetta. Dall'altura, vede arrivare diverse persone, tra le quali riconosce Arturo. Dalla sua posizione non può sapere cosa accada di preciso, vede solo persone che si muovono. Si noti l'attenzione con cui viene risaltato questo elemento:

Lo observé con atención: de su interior bajó un hombre, [...], y tras mirar hacia todas partes (menos hacia arriba, hacia donde estaba yo) dio la vuelta al bar y desapareció de mi vista. [...] el hombre se llevó las manos a la boca y dio un grito o un silbido [...]. Durante un momento el hombre y la mujer esperaron y luego avanzaron hacia la playa por un caminito de tierra. [...]. Después, con un ademán que me pareció excesivamente lento, la mano del segundo hombre indicó un punto en la playa. [...]. Cuando estuvieron los cuatro juntos uno de los hombres, el acompañante de Arturo, puso un paquete en el suelo y lo desenvolvió. Luego se levantó y retrocedió. El primero de los hombres se acercó al paquete, cogió algo de éste y también retrocedió. [...] El segundo hombre se acercó al primero y le dijo algo. El primero asintió con la cabeza y el segundo se retiró, pero debía estar un poco confuso porque lo hizo en dirección al mar y una ola le mojó los zapatos, lo que provocó que el segundo hombre diera un salto, como si lo hubiera mordido una piraña y se retirara rápidamente en dirección contraria. [...]. En el centro de la playa sólo quedaba Arturo y el primer hombre. Entonces levantaron aquello que sostenían en las manos y lo entrecocaron. A primera vista me parecieron unos bastones y me reí, pues comprendí que lo que Arturo quería que yo viera era eso, una payasada, una payasada con un aire extraño, pero definitivamente una payasada. Pero luego una duda se abrió en mi cabeza. ¿Y si no fueran bastones? ¿Y si fueran espadas?<sup>244</sup>

I gesti parlano solo di sé, della meccanica del movimento. Sono spogliati di ogni valenza epica. Susan vede Arturo e un altro tipo incrociare qualcosa come due bastoni, ride, capisce che il suo vecchio amante voleva mostrarle una pagliacciata, una scena comica. Poi si affaccia il dubbio che i bastoni siano in realtà due spade, e qui termina la sua testimonianza.

La parola passa a Guillem Piña, che informa il lettore di cosa fosse messo in scena in quel teatrino. Il personaggio è un artista, si tratta del falsario che abbiamo incontrato nel commento a *El terzer Reich* a proposito della fioca luce rinvenibile in un'opera minore, di contro alla grande dell'estasi, che *quema*, dice Bolaño. Insegnava in Università, ma un giorno rinuncia al posto:

Daba clases y veía a mis compañeros en dos grupos claramente diferenciados: los que eran un fraude (los mediocres y los canallas), y los que te-

---

<sup>244</sup> *Ivi*, pp. 602-604.

nían detrás del pupitre una obra plástica que caminaba, bien o mal, junto al trabajo docente. Y de pronto me di cuenta que no quería estar en ninguno de los dos grupos y renuncié. Me puse a dar clases en un instituto. Qué descanso.

[...] Pero todo eso ahora no existe: es más una certeza verbal que vital. Lo cierto es que un día todo se acabó y me quedé solo con mi Picabia falsificado como único mapa, como único asidero legítimo. Un desempleado podría echarme en cara que a pesar de todo no fui capaz de ser feliz. Yo podría echarle en cara al asesino el acto de matar y éste al suicida su último gesto desesperado o enigmático. Lo cierto es que un día se acabó todo y me puse a mirar a mi alrededor. Dejé de comprar tantas revistas y paródicos. Dejé de exponer. Empecé a dar mis clases de dibujo en el instituto con humildad y seriedad e incluso (aunque no me ufano de ello) con cierto sentido de humor.<sup>245</sup>

Il professore vede i colleghi dividersi tra chi rappresenta letteralmente una frode e chi fa la propria arte in relazione alla carriera universitaria. Non vuole far parte di quel mondo e lascia il posto con enorme sollievo. Il falsario sa di essere un autore minore come l'anziano della macchina da scrivere, e come lui prova lo stesso sollievo nel lasciare il lavoro di docente, come lui ha la stessa percezione del *male radicale* mascherato da quelle carriere e di cosa sia la vera arte, anche se lui non riesce a farla. Nella seconda citazione racconta il processo di quell'abbandono: la sua vita fino a quel momento viene ricordata come un mero discorso narrativo rievocabile infinite volte, «es más una certeza verbal que vital», dice. Resta con il suo falso di Picasso come unica mappa della psicologia umana, sa che la sua scelta di abbandonare la carriera è in contraddizione con il suo stesso desiderio di rispettabilità sociale, per cui il passaggio dall'Università al mondo della scuola è vissuto come una degradazione nelle gerarchie professionali, sa che la contraddizione non gli permette di essere felice e che un disoccupato potrebbe rimproverarglielo, perché aveva tutto per esserlo, ma dice che questo non ha importanza, che molte cose non si spiegano, né l'assassinio né il suicidio, per esempio. Così, conquista un «cierto sentido de humor». Si tratta di un personaggio stanco, sembra saggio, in grado di percepire con esattezza le proprie contraddizioni, anche se non le risolve; quindi può comprendere quelle altrui e, soprattutto, il fatto che non possono essere risolte, e questo comincia a strutturare in lui una certa visione della vita. Ascoltiamolo ancora:

Intento conservar a mis amigos. Intento ser agradable y sociable, no forzar el paso de la comedia a la tragedia, de eso ya se encarga la vida.<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> *Ivi*, pp. 606-607.

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 607.

Qual è il senso ultimo per una persona che guarda con *amor fati* e rispetto per le sofferenze altrui un teatro del mondo vissuto da tutti seriamente, ma in fondo fatto di schemi narrativi comici o tragici, interscambiabili? All'arrivo a casa sua di Arturo, l'artista esplicita quale sia il suo quadro-amuleto con cui guarda al mondo; all'arrivo dell'amico, infatti, ricorda immediatamente il Picasso de *Il nudo che scende le scale*:

Así que un día Arturo apareció [...]. No sé por qué me puse a correr, pero lo cierto es que lo hice. Eran cerca de las once de la noche y hacía frío y cuando llegué vi a un tipo que ya tenía más de cuarenta años, igual que yo, y me sentí, mientras avanzaba hacia él, como el *Desnudo bajando una escalera*, aunque yo no bajaba ninguna escalera, creo.

[...] Y entonces otra vez nos volvimos a quedar callados los dos, y yo me puse a pensar en lo que había dicho acerca de una mala crítica, y por más que pensé no entendí nada, así que dejé de pensar y me puse a esperar, que es lo que hace, contra todo pronóstico, el *Desnudo bajando una escalera*, y precisamente en eso consiste su extraña crítica.

[...] Yo había leído su penúltimo libro y me había gustado y no tenía idea de qué iba su último libro así que no le pude decir nada al respecto. Sólo preguntarle: qué clase de semejanza. Juegos, Guillem, dijo. Juegos. El jodido *Desnudo bajando una escalera*, tus jodidas falsificaciones de Picabia, juegos.<sup>247</sup>

L'inquadratura di Susan sulla vicenda in spiaggia ha ora il suo artista di riferimento: il quadro è una rappresentazione del movimento, infinito, del passaggio dal suo interrompersi al proseguire, dalla fine a un nuovo inizio, e, quindi, inaspettatamente, dell'attesa. Guillem ritiene che sia questa la critica del quadro, ma di cosa esattamente? «¿Que hay detrás de la ventana?»<sup>248</sup>. Per Arturo si tratta di giochi, come pensava della poesia di Cesàrea e come il tema dei propri libri, ma il commento è nervoso, forse perché non si tratta solo di un gioco, e la critica del quadro lo spinge a qualcosa molto serio, come vedremo; di sicuro è nervoso perché siamo al momento in cui il poeta chiede all'amico di fargli da padrino per un duello: è convinto che riceverà una recensione negativa da un critico e non vuole permetterlo. Al netto delle rimostranze, Guillem accetta e la parola passa al narratore successivo.

Jaume Plannes ci porta all'interno della scena: è un giornalista, un collega del critico letterario Iñaki Echavarne, che lo ha chiamato spiegandogli la situazione e chiedendogli di fargli da padrino e di dargli veloce conferma, perché il duello si terrà nel pomeriggio. Jaume, ascolta, capisce che il carattere del collega e quello del grande Baca che lo ha umiliato prima o poi dovevano scontrarsi, ma che in fondo facevano parte

---

<sup>247</sup> *Ivi*, pp. 608, 610.

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 784.

a ese abanico cada vez más ambiguo que llamamos izquierda.

Por lo que cuando Iñaki me explico lo del duelo, yo pensé que estaba bromeando, el fervor desatado por Baca no podía ser tan fuerte como para que ahora los autores se tomaran la justicia por su mano y además de forma tan melodramática. Pero Iñaki me dijo que no se trataba de eso, se embarulló un poco, dijo que esto era otra cuestión y que tenía que aceptar el duelo (o mucho me equivoco o nombró el *Desnudo bajando una escalera*, ¿pero qué tenía que ver Picasso en este asunto?)<sup>249</sup>

Jaume non si capacita di come sia possibile due persone che fanno parte di quell'enigmatica sinistra a loro odierna – e, cioè, del comparto sociale di un'intelligenza che al pari degli scrittori integrati al mercato editoriale comprende critici ben attenti ai nemici che si fanno – inneschino una dinamica che finisce in uno scontro corpo a corpo, reale. Iñaki risponde che in fondo non si tratta di quello, ma di qualcosa che ha a che fare con il quadro di Picasso. Dunque Iñaki ha accettato il duello, e Jaume di fargli da padrino. Lo scontro ha finalmente inizio: i duellanti si incontrano al luogo prefissato per l'appuntamento, il sole sta per tramontare, Guillem svolge il fagotto delle armi, e alla loro vista a Jaume appare qualcosa vi perturbante:

Y entonces el tal Guillem Piña desenvolvió el paquete que llevaba en las manos y las espadas quedaron desnudas, incluso me pareció ver una luz mortecina en las hojas; ¿de acero?, ¿de bronce?, ¿de hierro?, yo no sé nada de espadas, pero sí que sé lo suficiente como para percibir que no eran de plástico, y entonces adelanté una mano y con la yema de los dedos toqué las hojas, metálicas, claro, y cuando retiré la mano volví a ver el brillo, un brillo debilísimo, que despedían como si se estuvieran despertando, [...] y a mí me pareció demasiada coincidencia, o en todo caso una coincidencia demasiado densa: el sol que se ocultaba tras la montañas y el refulgir de las espadas, y sólo entonces, por fin, pude preguntar (¿a quién?, no lo sé, a Pina, más probablemente al mismo Iñaki) si aquello iba en serio, su el duelo iba a ser en serio, y advertir a voz alta, aunque no muy bien timbrada, que yo no quería problemas con la policía, de ningún modo. [...] Luego dio a escoger a Iñaki una de las espadas. Este se tomó su tiempo, sopesando ambas, primero una, después otra, después ambas a la vez, como si en toda su vida no hubiera hecho otra cosa que jugar a los mosqueteros. Las espadas ya no brillaban.<sup>250</sup>

Le spade sembrano emanare luce propria. Naturalmente al tramonto definitivo del sole non brilleranno più: Bolaño è solito aumentare la tensione narrativa usando dettagli strani per poi dissolvere l'enfasi creata non dando spiegazioni<sup>251</sup>, con la prassi studiata da Andrews, o dando una spiegazione perfettamente razionale<sup>252</sup>. La scena ha chiare tinte umoristiche, sembra davvero rievocare l'amarrezza di Cervantes alle prese col povero

---

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 614.

<sup>250</sup> *Ivi*, pp. 618-619.

<sup>251</sup> Cfr. C. Andrews, *op. cit.*, pp. 71-82, 89-93.

<sup>252</sup> per esempio nell'episodio degli *snuff movies* di 2666 il lettore è portato da vari dettagli a credere che un'attrice verrà uccisa, ma alla fine verrà utilizzato il sangue di un animale.

Quijote; l'ironia si alleggerisce per un attimo quando il personaggio si agita al comprendere la realtà di quanto sta per accadere, e tuttavia torna a ispessirsi con nuovi elementi che possiamo notare come il lato serio di un certo umorismo: Jaume insiste ripetutamente sul bagliore emanato dalle lame come denso di significato. Non può non venire in mente al lettore la luce che l'altro padrino, Guillem, notava nei suoi falsi di Picasso, e il commento fatto a riguardo nel paragrafo su *El Terzer Reich*: si parlava della contrapposizione tra la luce fioca, l'ombra dell'estasi, e quella reale, bruciante, dell'estasi stessa, come diceva l'autore. Si potrebbe allora dire che, qui, le spade emanerebbero una luce fioca, che poi si spegne, per la natura dello scontro di cui stanno per farsi strumenti: come titubanti del valore di cui saranno testimoni, splendono appena svolte ma, la loro luce, di per sé fioca, va spegnendosi perché lo scontro è intriso di *male radicale*, mediocrità, pura difesa della rispettabilità letteraria di chi le impugna.

Jaume non è l'unico a uscire da uno stato di confusione:

La pelea empezó igualada. [...] Los golpes del otro, en cambio, cada vez eran más resueltos, en un momento le lanzó una estocada, la primera de toda la pelea, sujetó la espada y adelantó la pierna derecha y el brazo derecho y la punta de la espada casi tocó las costuras del pantalón de Iñaki. Fue entonces cuando éste pareció despertar del sueño absurdo en que estaba y meterse de sopetón en otro sueño en donde el peligro era cierto. A partir de ese momento sus pasos se hicieron mucho más ágiles, se movía más rápido, siempre retrocediendo, aunque no en línea recta sino en círculos, de tal manera que a veces yo lo veía de frente, otras veces de perfil y otras de espalda.<sup>253</sup>

L'incontro si avvia in pareggio, gli avversari si studiano, poi Arturo scaglia la prima stoccata: a questo punto è come se Iñaki si svegliasse di colpo e percepisce la realtà della violenza che subisce (o meglio, sentisse di entrare «en otro sueño en donde el peligro era cierto»): non si tratta più di una *querelle* letteraria condotta con altri mezzi; la letteratura ha sconfinato dal suo campo d'azione e sta impattando sulla realtà fisica dei corpi, la violenza verbale mutata in carnale, e qui accade una cosa interessante. Iñaki e, di conseguenza, Arturo insieme a lui, cominciano a muoversi in cerchio. Balza alla mente il confronto tra Octavio Paz e l'Ulises chiuso nel cerchio della mente e del parco, a passeggiare infinitamente; il primo che entra nella traiettoria del secondo, che lo invita a parlare, che avviava lo scontro, puramente verbale, il fallimento di Ulises e la sua dissoluzione. Qui, invece, i personaggi si chiudono in un cerchio di violenza reale. Lo scontro prosegue e finalmente esplode l'epifania:

---

<sup>253</sup> *Ivi*, p. 620.

¿Qué hacían mientras tanto los otros espectadores? Quima estaba sentada en la arena, a mis espaldas, y en ocasiones daba hurras por Iñaki. Piña, en cambio, estaba de pie, bastante retirado del círculo en donde se movían los espadachines y su cara parecía la de alguien acostumbrado a este tipo de cosas y también la cara de alguien que está durmiendo.

Durante un segundo de lucidez tuve la certeza de que nos habíamos vuelto locos. Pero a ese segundo de lucidez se antepuso un supersegundo de superlucidez (si me permiten la expresión) en donde pensé que aquella escena era el resultado lógico de nuestras vidas absurdas. No era un castigo sino un pliegue que se abría de pronto para que nos viéramos en nuestra humanidad común. *No era la constatación de nuestra ociosa culpabilidad sino la marca de nuestra milagrosa e inútil inocencia. Pero no es eso. No es eso. Estábamos detenidos y ellos estaban en movimiento y la arena de la playa se movía, pero no por el viento sino por lo que ellos hacían* y por lo que nosotros hacíamos, es decir nada, es decir mirar, y todo junto era el pliegue, el segundo de superlucidez. [...]

Piña me ofreció su encendedor sin decir nada. *Miré su cara: estaba llorando.* Yo tenía gana de hablar pero al verlo se me quitaron las ganas de golpe. [...], y Quima suspiró y yo suspiré y lancé unas volutas de humo al aire viciado de aquella playa espantosa y el viento se llevó mis volutas de inmediato, *sin tiempo para nada, e Iñaki y su contrincante siguieron dale que te pago, dale que te pego, como dos niños tontos.*<sup>254</sup>

Jaume, ferdandosi a osservare la scena, capisce in un momento di lucidità che sono tutti impazziti; ma segue un secondo momento di *superlucidità*, in cui coglie la loro comune innocenza. L'innocenza – e torna la lettura di Mecozzi del rapporto tra padri e figli<sup>255</sup> – di chi vive in un mondo senza legge, senza padri, in un mondo postumo alla fine delle grandi narrazioni, dove si cammina nel buio dell'insensatezza. «Pero no es eso. No es eso». Jaume vede se stesso e padrini fermi (e ferma) a guardare i duellanti muoversi e smuovere la sabbia. Si potrebbe dire che coglie – e torna la lettura di González sulla natura specifica dell'innocenza dei due realvisceralisti – che loro due si muovono *per* qualcosa, riuscendo a smuovere la sabbia in cui, per Bolaño, sprofonda la letteratura, e cioè nell'arrivismo e nel *male radicale* da cui è partito questo momento decisivo in cui se ne liberano, *come se* fosse un evento decisivo per tutti. Jaume, fermo nel nulla, fuma, e «il vento si portò via immediatamente le mie volute, senza che ci fosse tempo per nulla», ma «Iñaki e il suo rivale continuarono, prendi questo questo e questo, come due bambini scemi»<sup>256</sup>, finalmente riconnessi alla letteratura, quella vera, che per Bataille è, in fondo, «il sospirato ritrovamento dell'infanzia»<sup>257</sup>.

<sup>254</sup> *Ivi*, pp. 620-622, corsivi miei.

<sup>255</sup> § 2.4.

<sup>256</sup> Bolaño, *I detective selvaggi*, Milano, Adelphi, 2014, trad. di Ilide Carmignani, p. 545.

<sup>257</sup> G. Bataille, *op. cit.*, p. 12.



Il realvisceralismo come movimento, la storia d'amore che ha spezzato il cuore al protagonista, la ricerca di senso, il movimento, la vita stessa, o lo stesso romanzo *Los detectives salvajes*, come *Il nudo che scende le scale*, hanno una loro fine. Il quadro che ha messo in forma il movimento ha una cornice, e da lì ci interroga, e tutto finisce. Ma quando tutto è finito, dice M. Blanchot commentando la reazione di Nietzsche al nichilismo, restano due possibilità: la percezione del nulla o la consapevolezza che tutto ricomincia: una nuova vita, un'altra pagina del libro, la vita reale del lettore dietro la finestra che chiude il romanzo. Allora, è come se l'autore ci invitasse a considerare che la cosa importante è non restare annichiliti dalla privazione di senso e continuare a muoversi. È come se, con questo duello, Arturo si facesse carico della percezione dell'insensatezza, della vacuità, del fatto che tutto sembra una «payasada» visionabile da più punti di vista, quelli di Susan, di Guillem e di Jaume, passabile di infinite interpretazioni. I fatti interpretati però sono reali, lo sono i movimenti che li costituiscono, qualcosa che vale la pena mettere in scena *come se* fosse davvero determinante, perché quello che è decisivo non è il fine del gesto ma ciò che lo muove, il suo tendere a, dunque il tentativo di creare senso, pienezza, anche non dovesse portare a nulla.

Prima di tirare le somme passando dal commento dell'episodio all'interpretazione sul male, si può far risaltare l'idea sul movimento che regge tutta la struttura dell'episodio, illuminandola con un'altra citazione importante, e questo sia per comprovare la lettura che si sta svolgendo su questo episodio, sia per suggerire che uno studio dedicato al movimento potrebbe saggiarne la centralità nella poetica dell'autore. Ne basta una perché non c'è bisogno di rievocare il parere di un personaggio negativo come il generale rumeno Entrescu che, ne *La parte de Arcimboldi*, a cena con altri ufficiali nazisti, sosterrà che «l'importante era muoversi, la dinamica del movimento, ciò che equiparava gli uomini e tutti gli esseri viventi»<sup>258</sup>: non serve confrontarsi con lui perché è lo stesso

---

<sup>258</sup> «Esa noche, durante la cena, hablaron de la cripta, pero también hablaron de otras cosas. Hablaron de la muerte. Hoensch dijo que la muerte en sí sólo era un espejismo en constante construcción, pero que en la *realidad* no existía. El oficial de las SS dijo que la muerte era una necesidad: nadie en su sano juicio, dijo, admitiría un mundo lleno de tortugas o lleno de jirafas. La muerte, concluyó, era la reguladora. El joven erudito Popescu dijo que la muerte, según la sabiduría oriental, sólo era un tránsito. Lo que no estaba claro, dijo, o al menos a él no le quedaba claro, era hacia qué *lugar*, hacia qué realidad conducía ese tránsito.

-La pregunta -dijo- es adónde. La respuesta -se respondió a sí mismo- es hacia donde mis méritos me llevan.

El general Entrescu opinó que eso era lo de menos, que lo importante era moverse, la dinámica del movimiento, lo que equiparaba a los hombres y a todos los seres vivos, incluidas las cucarachas, a las grandes estrellas. La baronesa Von Zumppe dijo, y tal vez fue la única que habló con franqueza, que la muerte

narratore de *La parte de Arcimboldi* a esplicitare il concetto, il nostro presunto narratore di 2666, memore dell'esperienza con Iñaki:

Cuando la tuerta lo banaba en un barreño, el niño Hans Reiter siempre se deslizaba de sus manos jabonosas y bajaba hasta el fondo, con los ojos abiertos, y si las manos de su madre no lo hubieran vuelto a subir a la superficie él se habría quedado allí, contemplando la madera negra y el agua negra en donde flotaban partículas de su propia mugre, trozos mínimos de piel que navegaban como submarinos hacia alguna parte, una rada del tamaño de un ojo, un abra oscura y serena, aunque la serenidad no existía, sólo existía el movimiento que es la máscara de muchas cosas, incluida la serenidad.<sup>259</sup>

Siamo ai primi frammenti del romanzo, viene raccontata l'infanzia di Reiter. Si vedrà nel successivo paragrafo come questo passo sia fondamentale per plasmare la figura di Reiter come scrittore in potenza, non di una staffa qualunque ma di quella che hanno i veri poeti per Bolaño, che hanno la capacità di immergersi nell'abisso e guardare ad occhi aperti nel buio. Ebbene, alla fine del passo citato si nota come il narratore commenti ciò che vede il bambino: il catino è visto come un'insenatura scura e serena, ma la serenità non esiste, dice il narratore, «sólo existía el movimiento que es la máscara de muchas cosas, incluida la serenidad».

#### 3.5.4. *Il superamento del male*

Veniamo all'interpretazione dell'episodio, tirando le somme di quanto già visto specificatamente sul rapporto tra il protagonista e il male. Innanzitutto, bisogna notare che le differenze con lo scontro tra Udo ed el Quemado sono significative. Lì i personaggi si contendevano la vittoria in un gioco che piegava la realtà alle sue regole, ma senza violenza fisica, che veniva solo minacciata e temuta. Qui la violenza fisica è reale. Un'idea di letteratura viene difesa non sulla carta, ma sconfinando dal suo terreno di competenza per impattare su e con la realtà, in uno scontro fisico reale.

Il duello viene osservato a distanza da Susana Puig e, da vicino, da Jaume Plannes. C. Andrews osserva che non possiamo sapere se nel momento del duello Belano rag-

---

era un engorro. El general Von Berenberg prefirió no expresar su opinión, lo mismo que los dos oficiales de Estado Mayor.» Bolaño, *op. cit.*, p. 923; nella trad. di Ilide Carmignani in Bolaño, *2666*, Milano, Adelphi, 2008, p. 417.

<sup>259</sup>*Ivi*, pp. 865-866.

giunga una particolare consapevolezza<sup>260</sup>. L'epifania è riservata a Jaume, che percepisce la loro comune «inutile innocenza». Tuttavia, quel duello è l'ultima espressione del *male radicale* perpetrato dai protagonisti del romanzo. Infatti, nel prosieguo del romanzo abbiamo la fiera del libro, cui i due realvisceralisti non partecipano, il ritorno in Messico di Lima, l'incontro in Catalogna tra Belano e María Teresa, che lo redarguisce sulle sue inconcludenti disperazioni amorose parlando di responsabilità paterne. Belano sta scrivendo un libro e sparirà un giorno lasciando lì la macchina da scrivere e un mucchio di fogli scritti. Infine, lo ritroviamo in Africa, nella vicenda raccontata da Urenda, con la sua uscita di scena, e dove veniamo informati dallo stesso protagonista che a seguito del duello è nata un'amicizia con il critico:

Aunque cuando lo vi estaba contento porque acababa de recibir medicinas desde Barcelona. ¿Quién te las envió?, le pregunté, ¿una mujer? No, un amigo, me dijo, un tal Iñaki Echavarne con el que una vez tuve un duelo. ¿Una pelea?, dije. No, un duelo, dijo Belano. ¿Y quién ganó? No sé si yo lo maté a él o él me mató a mí, dijo Belano. ¡Fantástico!, le dije. Sí, fantástico, dijo él.<sup>261</sup>

L'amicizia potrebbe basarsi anche sulla stessa rivelazione ottenuta da Jaume. Arturo avrebbe inteso prima o dopo il duello che il desiderio di rispettabilità suo come di Iñaki era un modo come un altro per muoversi, una maschera che nascondeva altro, come dirà il narratore de *La parte de Arcimboldi*. Inoltre, quel senso di vacuità percepita rafforzerebbe la scelta finale di seguire Lobo. Si tratta di congetture, ma accostando i due episodi, appunto, e cioè interpretando l'esito del duello alla luce di quanto detto sulla scelta di Arturo di accompagnare Lobo, non si può escludere che la rivelazione di Jaume sia in qualche modo condivisa dal poeta. La percezione dell'insensatezza di quelle aspirazioni avrà, cioè, rafforzato la possibilità di seguire l'amico lontano dai riflettori del mondo letterario. Arturo contemplerebbe la possibilità di morire incurante di non poter poi raccontare quell'esperienza ultima, e così dando a intendere di aver abbandonato ogni sogno di gloria. Con quella scelta, Belano sancirebbe la fine del suo apprendistato poetico anche epurandosi dal male radicale. Da qui, il personaggio può procedere al suo *inabissamento* con uno sguardo sul male assoluto non più appannato dalla propria partecipazione al *male radicale*. Non è una nota di poco conto per questo studio, perché ne va della sostanza del processo di scrittura: avere uno sguardo compromesso col male rap-

---

<sup>260</sup> Cfr. C. Andrews, *op. cit.*, p. 135.

<sup>261</sup> Bolaño, *op. cit.*, p. 683.

presentato anche da un punto di vista psichico, nel caso della partecipazione al *male radicale*, è differente dal depurarsene. Superarlo permette di avere una distanza dal materiale narrato proficua a guardarlo oggettivamente. In questo secondo caso il nostro possibile narratore sarebbe compromesso col male solo da un punto di vista tecnico, del farsi della letteratura, per le dinamiche che abbiamo esplorato in questo capitolo. Ne va quindi, direi, non solo di ciò che la scrittura dice di sé, ma anche di ciò che può dire del male. La docente di Caracas riserva il privilegio del distacco dal *male radicale* solo ad Arcimboldi, un personaggio, dice, costruito interamente a contatto con la violenza, e quindi l'unico a non poter sopportare su di sé anche il peso del *male radicale*.

En él, parece compactarse todo el material que Bolaño había trabajado en sus anteriores sujetos, como si los hubiera estructurado en una única piel, la cual respalda una voluntad por parte del autor de crear una zona simbólica que eche por tierra tanta mediocridad y derrota, y que sobreexponga tanto el mal absoluto como el radical.

*Construido desde el horror puro, es el más completo que textualiza la intersección entre el mal y la literatura –viene de la propia génesis del nazismo– y sólo se separa de Ramírez Hoffman en el sentido de no hacer el mal por el placer de su propia mano, sintiendo morbosidad, pero sí participa de él y, a partir de esta experiencia, decide su vocación de escritor. [...]*

Bolaño comienza a sobreexponerlo al horror [...], para ir cartografiándolo en una perspectiva que semeja un ojo panóptico sobre la degradación y el hundimiento moral de Alemania, y, más allá, acerca de la historia sobre escombros de Europa. [...] y que le abren la posibilidad para elaborarlo, posteriormente, a partir de otro contexto: el de la literatura. [...] Decide retirarse del juego literario y [...] concibe la escritura de la literatura sin el falso brillo de su entorno, en un intento de que permanezca sólo la obra, como única referencia posible, sin *simulacros*.

De esta perspectiva, *un sujeto en disensión con todos los sujetos de la narrativa bolañista* (exceptuado a Cesárea Tinajero, pero en otra circunstancia). Arcimboldi (bajo la piel de Reiter) vivió el horror y, [...]. Porque no podía dar cabida a lo que consideraba un segundo horror, ahora radical, como la apariencia y la fama, evidentes “en las almas de la gente y también en sus gestos, en la voluntad y en el dolor” [...]; no más lugar para otra catástrofe, y se produce la huida ante el vacío paradójico del reconocimiento que lo va encerrando y del tiempo insustancial que lo aplaude, que lo *cosifica*.<sup>262</sup>

Arcimboldi costituisce uno spazio simbolico di intimo contatto con la violenza e di rifiuto della mediocrità. Dopo la guerra, infatti, non sarà disposto ad accettare altro male, la reificazione della fama. Non per niente, come evidenzia la studiosa, il romanzo si chiude con l'episodio del gelato Pückler, dal nome della figura eclettica che lo creò e che viene ricordata solo per il gelato: si tratta di una riflessione sulla vanità e l'assoluta

---

<sup>262</sup> Ivi, pp. 288-289, 291, 295.

fatalità della fama. Sintesi e superamento delle precedenti figure, Arcimboldi, emerso dal massimo del male, sarebbe l'unico personaggio a sottrarsene.

Invece, Bolaño esprime nella parabola di Arturo un processo di apprendistato molto simile a quello di Reiter, cosa non inusuale, perché lo abbiamo ritrovato anche ne *El tercer reich*, dove il protagonista, Udo, che non era uno scrittore, ma un giocatore, espandeva la sua volontà di potenza fino al limite di un incontro/scontro con la realtà che lo portava ad abbandonare il gioco e a maturare. La struttura è molto simile a quella del processo di formazione di Belano, e non è dissimile da quella individuata da González per Arcimboldi, per il quale il male della guerra e del nazionalsocialismo si espande nei suoi *exempla*, negli episodi di violenza cui partecipa il soldato, e quindi negli occhi del soggetto che li attraversa e che, esausto, vi pone fine con il suo unico omicidio, quello del burocrate nazista Leo Sammer. Alla fine della guerra, lo scrittore, forgiato nella violenza, ha occhi solo per rielaborare quei traumi nello spazio loro dedicato, la letteratura, fatta dello sguardo che la compone, quindi a contatto con il male: alla fine della guerra, lo si è detto, Reiter prosegue la violenza di cui è fatto nel suo *reverso*, e cioè nel farsi della letteratura, e non può sopportare di ricevere su di sé lo sguardo reificante del successo, del *male radicale*, in qualche modo smettendo di produrre altro male che la letteratura in sé. Possiamo rilevare in tutti e tre i romanzi tre momenti decisivi: l'espansione dell'asse letteratura/gioco/male su tutto, l'impatto con la realtà che pone un vieto a quella espansione in un episodio decisivo, la rielaborazione di quel momento che fa sì che il soggetto non si faccia più strumento del male – non lo sappiamo dal personaggio stesso ma dal prosieguo della storia. Ne *El tercer reich* il processo, lo si è visto, è stilizzato, compattato in un unico scontro. Per Arcimboldi e Arturo, invece, è diluito. Nella vicenda di Belano il momento decisivo viene raddoppiato, perché gli esiti del duello con Iñaki si rivelano e si rafforzano nella decisione ultima di seguire Lobo. Letteraturalizzare la vita lontano dai riflettori. Niente di più lontano dal *male radicale*.

Riassumendo, si è visto che Arturo è legato al *male assoluto* da un omicidio, ma che l'orrore gli permette l'accesso a una consapevolezza dove il male comincia a non essere più necessario. Via via, infatti, il personaggio abbandona anche il *male radicale*, di cui l'ultimo episodio è il duello con Iñaki, dove, come dirà ad Urenda, uno dei due, o forse entrambi, in qualche modo sono morti. Da lì il personaggio si appresta a compiere il suo destino e a portare a regime il progetto realvisceralista con un occhio limpido, con paura

e gioia feroce, pronto a sacrificare la propria vita lontano dai riflettori per non lasciare solo un amico nel momento della morte, e pronto a guardare con lucidità il male, perché lo conosce, in quanto lo ha vissuto in tutti i modi sulla propria pelle, e perché non ne è più invischiato. Adesso, come Pepe el Tira (personaggio di un racconto de *El gaucho insufrible*), Arturo Belano è uno che ha imparato a muoversi nel buio, e da lì può parlarci del buio di Santa Teresa.

### 3.6. Arcimboldi VS Sammer

Nel 1920 nacque Hans Reiter, il protagonista de *La parte de Arcimboldi*. Il romanzo narra la sua infanzia, la sua formazione, la coscrizione obbligatoria tra le file del Terzo Reich, gli orrori della guerra e la sua fine, la Germania a pezzi che ricomincia e lui come scrittore, come Arcimboldi, sempre più bravo, anonimo; la sorella, Lotte, che lo riconosce dallo stile di uno dei suoi libri, lo rintraccia, gli chiede aiuto per il figlio, Klaus, rinchiuso in un carcere di Santa Teresa con l'accusa infamante di aver ucciso tante donne; lo scrittore che parte per il Messico.

#### 3.6.1. «La poesía entra en el sueño/ como un buzo en un lago»

Reiter non è uno scrittore nazista e non è un giocatore, né un realvisceralista dal percorso travagliato: è un uomo d'azione, plasmato nel dolore, nell'orrore, dunque l'unico per Gonzáles –lo abbiamo visto- a rifiutare altro male dopo la guerra, quello *radicale*, per cui diventa uno scrittore anonimo. Reiter è molto di più. Se ottiene la sua vocazione letteraria dopo la guerra perché plasmato a contatto con il male, è anche vero che fin dall'inizio del romanzo è costruito dal narratore come uno scrittore in potenza, come l'emblema dell'idea di letteratura di Bolaño:

En 1920 nació Han Reiter. No parecía un niño sino un alga. [...] Lo que le gustaba era el fondo del mar, esa otra tierra, llena de planicies que no eran planicies y valles *que no eran* valles y precipicios *que no eran* precipicios.

Cuando la tuerta lo banaba en un barreño, el niño Hans Reiter siempre se deslizaba de sus manos jabonosas y *bajaba hasta el fondo, con los ojos*

*abiertos*, y si las manos de su madre no lo hubieran vuelto a subir a la superficie él se habría quedado allí, *contemplando la madera negra y el agua negra en donde flotaban partículas de su propia mugre*, [...]

Al principio caminaba con pasos inseguros y el médico del pueblo dijo que eso era debido a su altura y aconsejó darle más leche para fortalecer el calcio de los huesos. Pero el médico se equivocaba. Hans Reiter caminaba con pasos inseguros debido a que se movía por la superficie de la tierra *como un buzo primerizo por el fondo del mar*. En realidad, él vivía y comía y dormía y jugaba en el fondo del mar.<sup>263</sup>

Il narratore dice che se la metafora degli inglesi è il mare e quella dei tedeschi il bosco a Reiter non piacevano né l'uno né l'altro, e nemmeno la terra. Gli piaceva il fondo del mare, dove impara che niente è ciò che sembra, e che tutto rimanda a qualcos'altro, che è copia di qualcos'altro o nemmeno quello. Fin da quando la mamma gli fa il bagnetto le scivola dalle mani per restare in apnea a guardare, nell'oscurità di un catino nero e di un'acqua nera, le proprie particelle di sporco che vi fluttuano: si può dire che l'immagine rimandi figuramente al mondo che vivrà d'adulto, dai confini oscuri e fatto di relazioni umane terribili, in cui il protagonista si vedrà immerso per una comune fratellanza al male. L'immagine del bambino che osserva il proprio sporco fluttuare nell'acqua fa tornare in mente i procedimenti di indagine poetica degli ascendenti letterari dell'autore studiati nel primo capitolo di questo lavoro; lo sporco sembra simboleggiare quel male che Rimbaud scorge dentro di sé come porta di connessione alla totalità, come chiave di lettura lucida della condizione umana. Poi, a tre anni, il bambino cammina male, e il medico pensa che sia per mancanza di calcio, ma in realtà è perché si muove sulla superficie terrestre come un palombaro nel fondo del male, e così sono le sue azioni: gioca mangia e dorme come vivesse nell'abisso. Proprio come nella poesia di Bolaño incontrata nel secondo capitolo, *Resurrección*. Le pagine sulla sua infanzia proseguono mostrandoci un bambino che ruba un libro dal titolo *Animali e piante del litorale europeo*. Lo studia, poi si immerge nelle acque gelide del nord della Germania e contempla quelle piante, resistendo in apnea fino al punto di annegare, due volte salvato da altri personaggi. Sembra un'alga, sembra interessato solo a quello, con lo studio non se la cava bene; sbaglia tutte le parole, è una frana con il linguaggio, ma impara la mimesi, disegna le piante che vede nel fondo del mare: il futuro scrittore in odore di Nobel è forgiato nel primato dell'esperienza, lontano da ogni interesse letterario. Di libri, infatti ne legge ben pochi: quello divulgativo e poi il *Parzival*, che gli darà l'idea di avere vestiti da folle sotto la divisa militare, e infine, un giorno, leggerà un diario molto im-

---

<sup>263</sup> Bolaño, *op. cit.*, pp. 865-866.

portante per la sua formazione, quello di Ansky, un ragazzo russo che ha fatto da scrittore ombra a un certo Ivanov. Quando Reiter viene chiamato alla leva e poi comincia la guerra prosegue il suo apprendistato sulla condizione umana, ed emerge quanto appreso da bambino:

Por otra parte, no se hallaba a disgusto en la ocupación de soldado y no sentía necesidad, o tal vez era incapaz, de pensar seriamente en el futuro. En ocasiones, cuando estaba solo o con sus compañeros, fingía que era un buzo y que estaba otra vez paseando por el fondo del mar. Nadie, por supuesto, se daba cuenta, aunque si hubieran observado con mayor detenimiento los movimientos de Reiter algo, una ligera variación en su forma de caminar, en su forma de respirar, en su forma de mirar, habrían notado. Una cierta prudencia, una premeditación en cada paso, una economía pulmonar, una vidriosidad en las retinas<sup>264</sup>

Con un *amor fati* non messo a tema, inizialmente il soldato sopporta bene le condizioni della guerra, gioca, durante le marce si muove ancora come un palombaro. Cominciano gli scontri, e lui si lancia sempre all'assalto, i nemici non riescono a ucciderlo perché la sua figura incute loro timore. Il capitano non si capacita di come un uomo della sua statura fisica, un bersaglio facile per qualunque nemico, non fosse morto nell'attacco. Ne chiede spiegazioni al sergente che lo ha guidato, proponendo varie (e buffe) ipotesi che rimandino al valore guerresco del germanico nazista, ma il sergente si concentra e risponde:

Lo que ocurría era que había entrado en combate como si no hubiera entrado en combate, como si no estuviera allí o como si la cosa no fuera con él, lo que no significaba que no cumpliera o desobedeciera las órdenes, [...] pero que Reiter tenía algo y eso lo percibían hasta los enemigos, que le dispararon varias veces sin alcanzarlo nunca, lo que los ponía cada vez más nerviosos.<sup>265</sup>

Reiter entra in combattimento come se non fosse lì o la cosa non lo riguardasse, e questo rende nervosi i nemici, che non riescono a colpirlo. Così anche nell'episodio della crocifissione del generale rumeno Entrescu da parte della sua divisione, quando i tedeschi chiedono agli alleati cosa sia avvenuto e alla prova della diserzione cresce la tensione, e sembra che entrambi i gruppi spariranno: ma Reiter scende dall'auto e, placido e incurante del clima che ha attorno, si avvia a contemplare quella lezione sull'orrore nel corpo esangue del generale.

---

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 913.

<sup>265</sup> *Ivi*, p. 911.



La guerra comincia a sfiancarlo, pensa al suicidio, lo scarta come idea assurda in guerra, basta prendersi una pallottola, pensa, e la cerca, ma il *valore* di un compagno, come lui aspirante suicida, gli dà il coraggio di accettare di vivere nel male:

Voss dudó. Reiter siguió corriendo. Oyó el zumbido de una bala que le pasó a pocos centímetros de la cabeza pero no se agachó. Por el contrario, su cuerpo pareció empinarse en un vano afán de ver los rostros de los adolescentes que iban a acabar con su vida, pero no pudo ver nada. [...]

Durante un rato vio cómo su compañero, tras haberlo arrojado al suelo, se ponía a reptar en dirección a la casamata. Vio piedras, yerbajos, flores silvestres y las suelas herradas de Voss que lo dejaba atrás, levantando una diminuta nube de polvo, diminuta para él, se dijo, pero no para las caravanas d hormigas que cruzaban la tierra de norte a sur mientras Voss reptaba de este a oeste. Luego se levantó y se puso a disparar hacia la casamata, por encima del cuerpo de Voss, y volvió a oír las balas que silbaban cerca de su cuerpo, mientras él disparaba y caminaba, como si estuviera paseando y tomando fotos [...].<sup>266</sup>

Nell'episodio vediamo che Reiter sta per essere ucciso e il compagno lo tira giù. Il protagonista vede il suo compagno suicida strisciare per non farsi uccidere, come una formica, un'immagine di lavoro in un'esistenza fatta di dolore, da accettare così com'è. Allora Reiter riacquista il *valore*, si alza e fa il suo di lavoro, cammina e spara come scattando fotografie, (immagine tema del rapporto tra arte e male fin dal racconto "Carlos Ramírez Hoffman"). Tuttavia non uccide nessuno. L'episodio più enigmatico avviene più avanti: Reiter entra in una casa occupata dai nemici da solo, sale le scale e viene ferito, arrivato all'ultimo piano vede dei civili. Dopo averli rassicurati dicendo che non avrebbe fatto loro del male, dal terrazzo dà ai suoi compagni il segnale di aver liberato la casa, pur non avendo ucciso nessuno. Inspiegabile. Una volta divenuto Arcimboldi, tornerà a ritirarsi dal mondo, da un'isola all'altra, per poi perdersi a Santa Teresa.

Veniamo all'interpretazione. Sembra che Reiter sia stato costruito come un'allegoria della letteratura, dell'opera grande: come un dio che cammina tra gli uomini, nasce a contatto con la natura, attraversa la comunità umana e torna a ritirarsi nelle isole mediterranee. Arriva alla letteratura per guadagnarsi da vivere in anonimato, per rielaborare i traumi della guerra, per il piacere della scrittura, non per altro. Viene anche dal legame con l'azione e con il male. Una letteratura che nasce dall'esperienza e non da altra carta. In tutto questo la cosa più strana è che da tutte le battaglie cui ha partecipato sembra uscire innocente, tratto che rafforza l'ipotesi della sua valenza allegorica e del suo contatto con il Bene, oltre che col Male. Una figura in *limine* tra i due concetti. Si può dire

---

<sup>266</sup> *Ivi*, p. 952.

che dall'amore per la *zoe* e per la sorella Lotte abbia imparato un profondo senso del Bene, che riversa in guerra non uccidendo nessuno. Infatti, quando la fidanzata Ingeborg gli chiederà se ha mai ucciso qualcuno, sarà lui stesso a puntualizzare di averlo fatto, alla fine della guerra, ma che si è trattato solo di *una* persona, in un campo di prigionia degli americani: il burocrate nazista Leo Sammer.

### 3.6.2. «Fui un administrador justo»

Nel maggio del 1945 Reiter torna in Germania, passa due mesi nascosto in un bosco, poi si arrende a dei soldati americani e viene internato in un campo di prigionia vicino Ansbach. Ha venticinque anni. Gli statunitensi stanno schedando uno per uno i prigionieri, interrogandoli: cercano criminali di guerra. Accanto alla branda di Reiter dorme un combattente di una cinquantina d'anni, un tipo piuttosto solitario. Una sera Reiter gli rivolge parola, chiedendogli cosa scrivesse sui suoi fogli e questo Zeller, da quella notte, trova ogni pretesto per parlare con lui. In una notte di luna gli racconta tutta la sua storia. Non si chiama Zeller e non ha servito sui campi di battaglia, ma in politica. Si chiama Leo Sammer, ed è stato il vicedirettore di un ente incaricato di fornire manodopera al Reich. Un giorno, racconta a Reiter, in Polonia, riceve l'ordine di farsi carico di un gruppo di ebrei arrivati dalla Grecia. Poi, di disfarsene.

Andrews<sup>267</sup> ha riflettuto sulla figura di Sammer, una delle quattro tipologie di personaggi malvagi che individua in Bolaño (che, lo si diceva nel primo capitolo, sono il dittatore, il complice, il sociopatico, e l'amministratore). Questo burocrate viene costruito sul modello dell'Adolf Eichmann descritto da Hanna Arendt, ma è una figura più problematica. Prova pietà per gli ebrei, gli fa portare cibo e coperte e quando gli propongono di farli lavorare per i contadini lui risponde di no, che è illegale. Poi però cederà. Si tratta, dice il critico, di una figura che non è impermeabile alla sofferenza altrui né totalmente incapace di rompere una regola. In lui, aggiunge, si vede quella specie di trucco morale analizzato da Arendt per Himmler che consiste nello spostare il senso di pietà per la vittima su di sé: "che cose orribili sono stato costretto a fare, quale impegno gravoso ho dovuto portare sulle mie spalle!". Però resta una figura più complessa, e agli

---

<sup>267</sup> Cfr C. Andrews, *op. cit.*, pp. 161-165

esempi di pietà di prima aggiungerei quanto segue. Così risponde quando gli viene dato l'ordine di disfarsi di loro:

He hablado con mis superiores y estamos de acuerdo en que lo mejor y más conveniente es que usted mismo se deshaga de ellos.

» No respondí.

»—¿Me ha entendido? —dijo la voz desde Varsovia.

»—Sí, le he entendido —dije.

»—Pues entonces todo está aclarado?, ¿no es así?

»—Así es —dije yo—. Pero me gustaría recibir esta orden por escrito —añadí. Escuché una risa cantarina al otro lado del teléfono. Podía ser la risa de mi hijo, pensé, una risa que evocaba tardes de campo, ríos azules llenos de truchas y olor a flores y pasto arrancado con las manos.

»—No sea usted ingenuo —dijo la voz sin la más mínima arrogancia—, estas órdenes nunca se dan por escrito.<sup>268</sup>

Gli ebrei greci erano diretti ad Auschwitz e sono stati inviati lì per errore, la Germania versa ormai nel caos e riceve l'ambiguo ordine di disfarsene. Lo chiede per iscritto, e dall'altra parte del telefono il conversatore ride e gli dice che, questi ordini, non si danno mai per iscritto. La risata dell'altro gli ricorda quella del figlio, e torna il rimosso dell'amore; ma resta pur sempre un burocrate nazista, sceglie ed esegue. L'ordine in verità era ambiguo, c'era un margine di scelta, come è stato detto a Norimberga. Arendt parlava di banalità riguardo al male compiuto dai gerarchi perché, normalizzato ed espanso in tutto il tessuto sociale, ne veniva meno la percezione. Dice Andrews che David Cesarani e Isabelle Delpla hanno argomentato che la burocrazia nazista, con i suoi uffici di competenza, raramente rivolgeva degli ordini chiari e inequivocabili agli ufficiali di alto rango, tali da poter essere eseguiti con obbedienza cieca e irriflessa. La responsabilità morale non è ridotta perché l'interpretazione permetteva una scelta.

A seguito della telefonata, così Sammer si appresta ad amministrare i suoi compiti: fa scavare delle fosse nella neve e divide gli ebrei in partite che, giornalmente, vengono lì condotte per essere mitragliate. Dopo un po' i suoi uomini non ce la fanno più. Un giorno Sammer è infuriato perché ne hanno uccisi solo otto, e l'altro risponde che sembravano ottocento. Così, il burocrate decide di affidare il compito a dei bambini che versano nell'ubriachezza in cambio di alcool e salsicce per le loro famiglie. Così avviene, ma dopo un po' cedono anche loro. E qui, Sammer ci consegna una riflessione interessante:

»¿Qué hacer? El trabajo nos había excedido. El hombre, me dije contemplando el horizonte mitad rosa y mitad cloaca desde la ventana de mi ofi-

---

<sup>268</sup> Bolaño, *op cit.* p.1030.

cina, no soporta demasiado tiempo algunos quehaceres. Yo, al menos, no lo soportaba. Trataba, pero no podía. Y mis policías tampoco. Quince, está bien. Treinta, también Pero cuando uno llega a los cincuenta el estómago se revuelve y la cabeza se pone boca abajo y empiezan los insomnios y las pesadillas.<sup>269</sup>

Commenta giustamente Andrews che è stato notato come il problema nella guerra non fu tanto la resistenza di pochi, quanto la nausea dei più che spararono fino alla fine, o cedettero sotto il peso dell'orrore delle continue uccisioni<sup>270</sup>.

Sammer non capisce quello che sta dicendo, si limita a constatare che certi lavori sono logoranti, usuranti; ma ci sta consegnando un'antropologia positiva dell'essere umano. Sembra che al fondo del male, quando il soggetto, al di là dell'ideologia, viene messo materialmente di fronte ad altri esseri umani da uccidere, arriva a un punto in cui non può più continuare a uccidere, nauseato, corporalmente e spiritualmente refrattario a proseguire. Certo, questo non vuol dire che l'uomo sia solo buono, come ci tiene a puntualizzare, in un altro episodio, il nostro anziano della macchina da scrivere; dicendo che l'uomo è intrinsecamente buono ma che questo non gli impedisce di uccidere<sup>271</sup>. Tuttavia è interessante constatare come questo autore, e il suo narratore, che hanno scritto nell'abisso scavando in tutte le tipologie del male per conoscerlo, abbiano trovato nel suo fondo la *resurrección*, il momento in cui il Male assoluto potrebbe ribaltarsi in Bene, parlando del ricordo della norma infranta.

Sammer racconta tutto questo solo a Reiter, perché lo vede come un fratello d'armi, uno che ha combattuto come lui per il nazionalsocialismo. Ma Reiter non è mai stato un nazionalista né tantomeno un nazista, e si è visto che pur accettando di vivere in un mondo dove regna il Male abbia un profondo senso del Bene.

Durante la notte, Sammer viene trovato morto. Interrogato, Reiter non ne sa nulla, ma sapremo dalle sue stesse labbra stesse che è stato lui. Non segue alcuna vanteria, anzi, l'ormai ex soldato si sarebbe poi nascosto, attanagliato dalla paura di venire scoperto, ma sapendo di aver fatto la cosa giusta. Sembra una figura dell'*ipermorale* di Bataille: ama il Bene in modo talmente profondo che può permettersi l'infrazione della norma, fino all'omicidio, senza che il suo senso del Bene venga meno. Andrews propo-

---

<sup>269</sup> *Ivi*, pp. 1039-1040.

<sup>270</sup> «For him, as for major Wilhelm Trapp, commander of Reserve Police Battalion 101, “the problem”, as Christopher R. Browning writes, “was not the ethically and politically grounded opposition of a few but the broad demoralization shared both by those who shot to the end and those who had not been able to continue. It was above all a reaction to the sheer horror of the killing process itself”». cfr. C. Andrews, *op. cit.*, p. 164.

<sup>271</sup> Bolaño, *op. cit.*, p. 1066.

ne un paio di ipotesi per spiegare il suo omicidio: la rabbia per il racconto autoassolutorio di Sammer, che crede la sua colpa mitigata dalla distanza fisica dai crimini ordinati; oppure che l'omicidio sia per Reiter un modo per sfuggire, citando Isabelle Delpla, dalle paludi dell'insensatezza nauseante in cui siamo condotti dalle giustificazioni dei criminali di guerra<sup>272</sup>. Tuttavia, conclude il critico, si tratta solo di speculazioni, in quanto Bolaño lascia la motivazione vuota. Non sapremo nulla da Reiter a riguardo. Ciononostante, congettura per congettura, non si può escludere una lettura allegorica, e con questa ci avviamo a concludere.

Reiter è una figura ancora in *limine* tra la letteratura e l'azione, la sola, quest'ultima, ad avere dei diritti, scriveva Bataille. Letteralmente, Reiter uccide Sammer perché sa che gli americani non lo troveranno. Loro non sono il Bene<sup>273</sup>, danno da mangiare cibo per cani, sono solo immagine del diritto positivo, della legge. Eppure, parafrasando Bataille, rappresentando la legge, sono immagine del Bene in quanto immagine della società che si costruisce sulle norme, sul diritto, in vista del Bene, che in quanto tale non contempla il Male. Quindi, non arriveranno mai a Sammer, una delle immagini emblema del Male nell'autore, perché non lo possono concepire. Solo la letteratura conosce il Male e quindi Reiter, in quanto opera maggiore in potenza, è l'unico che può trovare e uccidere Sammer.

### 3.6.3. «*La palabra arte. Lo que amansa a las fieras*»

In questo capitolo si è visto come il conflitto tra la letteratura e il Male sia giocato nell'opera di Bolaño sviluppandosi anche su un altro fronte, quello della contesa tra la letteratura e l'azione, la produttività e il gioco. Lo stretto legame tra letteratura e male è risultato problematico in personaggi chiave delle sue storie. Viene quindi messo in scena un tentativo di sconfinamento nel campo dell'azione, con un rischio di collasso della scrittura nella sua esigenza di controllo, non solo su di sé ma anche sul Reale, perché aspirando alla totalità sconfinava dalla sua di competenza. Una scrittura che si definisce come male e che tende all'azione, che tende al Bene fingendo di contrapporsi nel momento in cui si scontra con la realtà; sul divieto di questa realtà impatta, e sulla supremazia dell'esperienza. Così si ristabilisce la suddivisione dei compiti tra letteratura e

---

<sup>272</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>273</sup> La connotazione almeno in parte negativa degli americani traspare dal fatto che danno da mangiare ai prigionieri cibo per cani.

realtà. Questo esito permette una presa di consapevolezza che porta al superamento dell'azione e alla sovversione dell'alleanza: se la letteratura è il male, allora solo lei può conoscerlo davvero, e in effetti l'azione – in Bataille fa parte dell'asse azione-Bene-società in contrapposizione all'asse gioco-Male-letteratura – ha limiti di conoscenza dati dal suo essere strumento del Bene in osservanza delle norme. Dunque la letteratura è l'unica che può sconfiggere il male, ossia tenerlo a bada, e così supportare l'azione, cieca, nelle sue prerogative di costruzione di civiltà, permettendole di non collassare, a sua volta, comprendendo il suo essere parziale, quindi menzognera nelle sue aspirazioni e nella sua propaganda di pienezza. La letteratura può supportare le sue inefficenze con la congettura e la finzione.

Nei paragrafi precedenti si è visto come diversi personaggi rappresentino punti di contatto diversi con il male: l'Edelmira nazista che ricostruisce la stanza di Poe, il narratore di *Estrella distante* come infelice gemello siamese di Wieder, l'inconsapevole ma totalitario Udo, Arturo Belano che trasforma l'esercizio della violenza dalla *querelle* letteraria a un duello vero e proprio. Sono esempi di come lo scontro tra la letteratura e il male si risolvesse in un sereno o problematico o inconsapevole riconoscimento di una stretta alleanza contro la realtà. In tutti i casi questa alleanza è saggiata in uno scontro che viene perso, e la letteratura prende consapevolezza che nelle sue prerogative vive dell'essere *tra* i due campi di forze, e così ribalta l'alleanza e vince nei confronti di entrambi: rende comunicabile il male parlando dell'amore per la norma infranta, e risolve i limiti di conoscenza dell'azione. La scrittura di Bolaño non è dunque un'esaltazione del male, ma, come Arcimboldi, un guardiano silenzioso del Bene.

In "Otro cuento ruso", da *Llamadas telefónicas*, «después de discutir con un amigo acerca de la identidad peregrina dell'arte, Amalfitano le refirió una historia que a él le contaron en Barcelona». Si tratta della storia di un soldato spagnolo che durante la Seconda Guerra Mondiale combatté sul fronte russo, suonando nella banda del battaglione. Per errore viene inviato tra i tedeschi e, salvato dal suo tedesco rudimentale, viene messo a fare le pulizie. Un giorno il quartier generale di quel battaglione viene assaltato dai russi, o da partigiani, e i tedeschi fuggono; i russi trovano il protagonista nascosto, vestito con un'uniforme d'ausiliare delle SS. Lo interrogano, lui ripete in spagnolo e in tedesco che non li capisce, lo torturano: dato che non vuole parlare, gli aprono la bocca e con delle tenaglie cominciano a torcergli la lingua. Per il dolore, il protagonista ripete la

parola spagnola coño (cazzo), che viene scambiata da un interprete per il tedesco *kunst*, arte:

El ruso que sabía alemán lo miró extrañado. El sevillano gritaba *kunst, kunst*, y lloraba de dolor. La palabra *kunst*, en alemán, quiere decir arte y el soldado bilingüe así lo entendió y dijo que aquel hijo de puta era un artista o algo parecido. Los que torturaban al sevillano retiraron la tenaza con un trocito de lengua y esperaron, momentáneamente hipnotizados por el descubrimiento. La palabra arte. Lo que amansa a las fieras. Y así, como fieras amansadas, los rusos se dieron un respiro y esperaron alguna señal mientras el sorche sangraba por la boca y tragaba su sangre mezclada con grande dosis de saliva y se ahogaba. La palabra coño, metamorfoseada en la palabra arte, le había salvado la vida. Cuando salió del edificio oblongo el sol estaba ocultándose pero le hirió los ojos como si hubiera sido mediodía.<sup>274</sup>

I torturatori restano ipnotizzati. Vengono descritti come belve in attesa di un segnale. Il protagonista, salvo, esce dall'edificio al sole come se uscisse dal regno degli inferi, dove la parola arte gli ha salvato la vita. Con questa citazione si chiude questo capitolo, dove si è argomentato che il rapporto della scrittura di Bolaño con il male passa per l'impatto con l'azione, superandola e supportandola. Nonostante l'abbassamento ironico che la parola coño dà a questa giocosa teoria letteraria di Amalfitano, alla luce di quanto attraversato in tutto il capitolo possiamo utilizzare questo racconto per sintetizzare quanto detto in un'immagine seria. Il rapporto tra la letteratura e il male in Bolaño può essere figurato nell'archetipo di Ade, il guardiano del regno dei morti che detenendoli nell'oltretomba salvaguarda l'altro, quello dei vivi. Allo stesso modo, in Bolaño vibra l'arte che ammansisce le bestie, la catabasi di un autore nel male che si risolve nel posizionarsi alle porte dell'inferno.

---

<sup>274</sup> Bolaño, *Cuentos*, op. cit., p. 108.





#### 4. APPENDICE

ROBERTO BOLAÑO ÁVALOS

*Santiago de Chile, 1953 – Barcelona, 2003*<sup>275</sup>

Roberto Bolaño Ávalos nasce nel 1953 a Santiago del Cile, cresce in Messico per poi tornare in Cile a pochi mesi dal golpe di Pinochet. Ha 20 anni, viene arrestato, ma in carcere viene notato da due secondini che altri non sono che suoi ex compagni di scuola. Lo rilasciano all'ottavo giorno<sup>276</sup>, la detenzione darà materiale al racconto "Detectives" di *Llamadas telefónicas*. Altri compagni emigrarono, e come molti anche lui parte per l'Europa diretto in Svezia, e sosta in Catalogna, dove si ferma. Ha ventiquattro anni, un amore indefesso per la poesia, e una madre malata. A Barcellona, poi a Blanes, comincia una vita di precariato, come venditore ambulante, gioielliere, cameriere, guardiano in un campo notturno, e altro. Affamato, si nutre di libri, che legge come i territori della sua unica patria, la letteratura. Esule, emarginato come ogni poeta che non si pieghi al mercato editoriale, tenta dei concorsi e, forte di averne vinti non pochi, scrive al poeta Enrique Lihn pagine ricche di ammirazione e di letture puntigliose, non risparmiandogli qualche critica, certo in seno alla dimostrazione di una lettura sincera. Il poeta, inspiegabilmente infuriato, risponde, corrisponde, lo invita in Cile, lo aiuta a presentarsi al mondo con qualche lettura pubblica<sup>277</sup>. Il primo successo a quarantatré anni, *La literatura nazi en América*, una raccolta borgesiana di biografie fittizie di scrittori ferventemente nazisti. Solo due anni dopo siamo nel 1998 e in tanti altri anni, in Catalogna

---

<sup>275</sup> Questo paragrafo è scritto come un pastiche de *La literatura nazi en America*.

<sup>276</sup> Cfr.: "Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo", in A. Braithwaite, J. Villoro, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Chile, Universidad Diego Portales, 2006, p. 18.

<sup>277</sup> Bolaño ne racconta nell'intervista *La belleza de pensar*: «Mi relación con Lihn fue en una época en que yo estaba muy mal, pero muy mal; realmente mal. Vivía sólo, en una casa poco menos que perdida en un bosque. En la casa ideal para suicidarse. Y yo le escribí a Lihn pensando que jamás me iba a contestar y Lihn me contestó una carta larguísima; interminable. Y además, toda la carta estaba retándome. Era increíble, yo pensaba; "pero qué le he hecho a este hombre para que me conteste de esta manera". Y hablaba de todo. Y yo le volví a escribir, y tuvimos una correspondencia no muy larga, pero bastante profunda y realmente –muchas– muchas cartas. Y Lihn tuvo la enorme amabilidad de escucharme, y luego tuvo la enorme amabilidad de intentar publicarme en Chile y me metió –porque no pudo hacer la revista esta que pensaba hacer, te estoy hablando del año '81 u '82, o antes, '80; él pensaba hacer una revista, no pudo ser– y dio una conferencia en el Instituto Norteamericano-Chileno y leyó mis poemas. Y además me mandó una... Bueno, se portó conmigo de una manera súper generosa, pero de una generosidad como sólo pueden tenerla los grandes poetas. Él no sabía cómo estaba yo, pero evidentemente a mí me salvó la vida...»

come in Guatemala e in altri posti, rincorrendo *Los detectives salvajes*, ed è la consacrazione. Reduce da un mondo tutt'altro che liquido e approdato in un vecchio mondo corrotto dalla globalizzazione nascente, il cileno aveva lavorato negli stessi anni del polacco a rappresentarne la forma psichica. Dalle sue pagine deambulano personaggi irrefrenabili, affetti da un precariato amoroso come lavorativo, esistenziale, che turba i sonni del lettore, e delle lettrici, come se riguardasse tutto l'Occidente, come se avesse colonizzato e plasmato l'immaginario di lor signori e signore che leggete, come se ci riguardasse. Lo spagnolo dei due mondi ambisce a un rispecchiamento Totale, nostro come dei suoi personaggi, di quel B. che nello specchio del carcere di "Detectives", con noi, non accetta di riconoscersi. Ma il romanzo è un tripudio di plausi a partire da quelle sue Americhe lontane, da parte di quei *gringos* prima superbi e al suo cospetto genuflessi.<sup>278</sup> La qualità e l'appetibilità insieme fanno contenti lettori e critica, ed è la consacrazione. Roberto diventa famoso, si apre la collaborazione con periodici catalani<sup>279</sup> e cileni<sup>280</sup>. Si accavallano saggi, articoli, recensioni che confluiranno nel postumo *Entre paréntesis*. Promette all'editore un libro all'anno, e se fin da ragazzo la sua devozione per la scrittura si rinnovava ogni notte lasciando interrotta ogni occasione di socialità per ritirarsi a leggere e scrivere, ora che continua a tenersi sveglio con la nicotina e a calmarsi con la camomilla, l'impegno diventa totalizzante: il nostro s'imbarca in più

---

<sup>278</sup> C. Andrews, *Roberto Bolaño's fiction: An expanding universe*, New York, Columbia University Press, 2014, pp 1-32. Andrews individua sette ragioni sociologiche per il successo di Bolaño negli Stati Uniti: è talentuoso ed originale, creando all'interno del corpo letterario quella che P. Bourdieu chiama "rivoluzione simbolica", ossia una posizione che scardina i precedenti paradigmi oppositivi. Inoltre riesce nella combinazione di tre elementi tradizionalmente considerati incompatibili: tenere insieme tensione narrativa e figuratività poetica, elegia ed energia, professione d'amore per la letteratura e presa di distanza in favore della vita. 2) È uno scrittore americano, con un orizzonte panamericano ma che conferma i pregiudizi che gli statunitensi hanno del Latinoamerica: selvaggio, violento, con un rapporto agonico tra la sconsideratezza della gioventù e l'adulità. Nonostante l'autore non si limiti a confermare questi stereotipi, al lettore è sufficiente la loro presenza per confermare l'esotismo. 3) È traducibile, molti costrutti possono essere trasposti senza troppi problemi. Lo stesso Bolaño si era espresso contro i fanatici dello stile, considerando un buon metro di giudizio della qualità di un'opera la sua traducibilità, rendendola potenzialmente universale. 4) Bolaño ha generato un mito sulla sua vita, tra il golpe, la boemia e il gioco sull'alter ego, suggerendo una lettura autobiografica. 5) Ha colmato un vuoto nel panorama letterario. Con i suoi romanzi confusi e inconclusi ha offerto ai giovani scrittori americani un modello alternativo a quello del romanziere cerebrale e raffinato, incoraggiandoli ad assumersi dei rischi. 6) «Man like Bolaño's book»: i suoi romanzi posseggono caratteristiche formali più apprezzate dagli uomini: un grande libro è spesso un grosso libro. Per questo pregiudizio positivo gli uomini prediligono i romanzi fiume. Ci sono poi temi epici, la guerra e il viaggio avventuroso. 7) «Bolaño has been misread»: nonostante l'autore sia apprezzato dalla critica, nel suo successo editoriale ha contato anche una certa sfumatura di quel fenomeno che P. Bourdieu chiama allodoxia, e cioè quel fenomeno per cui un borghese mediamente colto scambia un tipo di musica pop raffinata per musica colta. Ebbene, per gli statunitensi ciò che viene da fuori aumenta automaticamente di livello, ciò che è esotico è recepito con effetto d'allodoxia.

<sup>279</sup> Diari de Girona.

<sup>280</sup> Las ultimas noticias.

progetti parallelamente, creando un puzzle che compone in modo frenetico, con un'ansia di scrivere pari alla stessa che i suoi personaggi hanno per fare l'amore quando sanno di dover morire, un'ansia che prova anche lui, incalzato sempre di più da una cirrosi che lo accompagna dal 1992, morbo che gli apre gli occhi, ancora, ai mali del suo tempo. Lontano dalla sua terra natale, resta impressionato dalla lettura di *Huesos en el desierto*, un reportage che indaga la scomparsa delle lavoratrici delle *maquiladoras* di Ciudad Juárez, città al confine tra Messico e Stati Uniti, la città – si dice – col più alto tasso di femmicidi al mondo, ancora oggi, qualcosa che trova le organizzazioni internazionali basate al non ricever dati dalle associazioni locali, la violenza: naturalizzata<sup>281</sup>. Il secolo breve è finito, come sta per finire anche la vita del cileno, che fa in tempo a vedere questo suo secondo inferno e, memore del primo, quello della Seconda guerra mondiale, decide di superare il capolavoro del '98 e di scrivere di entrambi: la malattia incalza e Bolaño trasfigura Ciudad Juárez in una città immaginaria dove si convogliano i mali del mondo e questi due numeri del diavolo<sup>282</sup>. 2666 gli costa un trapianto di fegato mancato, forse rifiutato per paura di morire sotto i ferri prima di finire il romanzo, forse per una svista del sistema di registrazione, per la fatalità, il primo criminale dei suoi romanzi. Ad ogni modo, si apprestava a una morte inutile, come lui stesso avrebbe detto di uno dei suoi personaggi, ma ormai, padre e marito devoto, il samurai continua a scrivere sapendo che verrà sconfitto: ma ormai non conta, è un sismografo, un tassello dell'Opera, e preferisce finire con il suo romanzo. Concluso? Inconcluso? La critica si divide! Comunque sia, in una notte di luglio del 2003, a Barcellona<sup>283</sup>, il nostro si spegne, a cinquant'anni. Lascia una moglie, due figli, una fitta rete di libri, di romanzi, di poesie, che si accavallano velocissimi, che si rimandano l'un l'altro talmente tanto che

---

<sup>281</sup> Ruth Fierro, alla presentazione di J. Sack A. Shapro, *La lucha. La storia di Lucha Castro e dei diritti umani in Messico*, esperienza diretta, Libreria delle donne, Padova, 13 marzo 2018.

<sup>282</sup> F. Moreno, "En torno a una poética espacial en 2666", *ORILLAS*, N. 6 (2017), p. 25: «Recuerdo sólo un caso mínimo, un elemento paratextual: el título de la novela. La profética cifra, como es sabido, ya está presente en otros textos de Bolaño (tal cual en Amuleto, aproximada en Los detectives salvajes). Además, 666 es el número de la Bestia, según el Apocalipsis. 2666 duplica esa cifra, como si se quisiera insistir en la presencia de dos ámbitos infernales: el genocidio nazi y los crímenes de Santa Teresa. Pero incluso puede recordarse que este guarismo aparece con alguna frecuencia, cinco veces, en otro viaje hacia el horror y el abismo: el realizado el día de los muertos en Cuernavaca por el personaje de Bajo el volcán de Malcolm Lowry, autor que, por lo demás, aparece citado en el epígrafe de Los detectives salvajes.»

<sup>283</sup> Cfr.: C. Manzoni, *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, Argentina, Corregidor, 2003, p. 15.

ci si può far due volte il bagno in quest'unico grande fiume, di cui i due capolavori sono sicuramente le sponde, il letto e la superficie.

## Bibliografia

### *Opere di Bolaño*

- La literatura nazi en América* [1996], Barcelona, Debolsillo, 2017.
- Estrella distante* [1996], Barcelona, Alfaguara, 2016.
- Los detectives salvajes* [1998], Barcelona, Alfaguara, 2017.
- Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Los perros románticos*, Barcelona, Lumen, 2000; trad. it. di Carmignani I., *I cani romantici*, Roma, Sur, 2018.
- Tre* [2000], Roma, Sur, 2017.
- Nocturno de Chile* [2000], Móstoles (Madrid), Alfaguara, 2017.
- Aberes* [2002], Barcelona, Debolsillo, 2017.
- Tra parentesi* [2004], trad. it. di M. Nicola, Milano, Adelphi, 2009.
- 2666* [2004], Barcelona, Alfaguara, 2016.
- La Universidad Desconocida*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- El Terzer Reich*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- Cuentos. Llamadas telefónicas, Putas asesinas, El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- La belleza de pensar*, <https://www.youtube.com/watch?v=4opmKOSO-J8>, trascritta in Archivio Bolaño: <https://garciamadero.blogspot.com/2010/06/roberto-bolano-en-la-belleza-de-pensar.html>.
- “Balas pasadas”, in *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, a cura di Braithwaite A., Chile, Universidad Diego Portales, 2006, pp. 87-133.

### *Bibliografia critica*

- AA. VV. *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Milani, Garzanti, 2005.

Aguilar G., “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía”, in AA. VV. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, a cura di Manzoni C., Buenos Aires, Corregidor, 2002, pp. 145-153.

Alonso L., *Roberto Bolaño una guía de lectura*, Argentina, Milena Caserola, 2014.

Álvarez E., “Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo”, in «Turía», Barcelona, Junio de 2003, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, a cura di Braithwaite A., Chile, Universidad Diego Portales, 2006, pp. 34-46.

Andrews C., *Roberto Bolaño's fiction: An expanding universe*, New York, Columbia University Press, 2014.

Areco M., “Civilización y barbarie en 2666”, in *RUMBOS. El lugar de un clásico contemporáneo: 2666 de Roberto Bolaño* (coords. Gabriele Bizzarri y Francesco Fava) «Orillas» (5), 2016, Web 19 febbraio 2020, [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/06\\_11areco\\_rumbos/](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/06_11areco_rumbos/).

Basile T., “La ‘ficción traumática’ en los cuentos de Roberto Bolaño: el secreto y la violencia”, in AA. VV. *Bolaño en sus cuentos*, a cura di Aguilar P., Basile T., London, Almenara, 2015, pp. 57-88.

Bataille G., *La letteratura e il male*, Milano, Se, 2006.

Benjamin W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995.

Bizzarri G., “Muerte y resurrección reescritural de la ‘identidad hispanoamericana’ en Roberto Bolaño”, in *Reescritura ¿Lógicas de la repetición?*, a cura di G. Bizzarri, J. M Cuartas Restrepo e altri, Medellín, Eafit, 2017, pp. 16-40.

Blume J., “Roberto Bolaño poeta”, in AA. VV. *Territorios en fuga*, a cura di P.H. Espinosa, Santiago, Frasis, 2003, pp. 149-166.

Bolognese C., *Piste di un naufragio: cartografia di Roberto Bolaño*, Salerno, Arcoiris, 2014, ed. orig. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Margen, 2009.

Borsó V., “Vida lenguaje y violencia: Bolagno y la ‘aufgabe’ del escritor”, in AA. VV. *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, a cura di Hennigfeld U., Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015, pp.15-32.

(ed.) Braithwaite A., (entrevista sin firma) “La felicidad perfecta engendra inmovilidad o campos de concentración”, «Diario *La Terzera*» 19 de marzo de 2000, *Bolaño por*

*sí mismo. Entrevistas escogidas*, a cura di Braithwaite A., Chile, Universidad Diego Portales, 2006, pp. 46-49.

Chinni V., *Strategie onomastiche nell'opera di Roberto Bolaño*, «Orillas» (5), 2016, Web 10 febbraio 2020, [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/05\\_08chinni\\_arribos/](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/05_08chinni_arribos/).

Cobas Carral A., Garibotto V., “Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, in AA. VV. *Bolaño salvaje*, a cura di E. Paz Soldán y G. Faverón Patriau, Avinyonet del Penedès, Candaya, 2013, pp. 160-187.

Coiro A., “*Tutto l'abbandono del mondo*”: sui personaggi di 2666 di Roberto Bolaño, «Quattrocentoquattro» 26 settembre 2012, Web, 30 gennaio 2020, <https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2012/09/26/tutto-labbandono-del-mondo-sui-personaggi-di-2666-di-roberto-bolano/>.

Coletti G., *Capitalismo gore e necro-economia. Forza-lavoro femminile in Messico: da Canned Laughter di Yoshua Okón alla ricerca di Rita Laura Segato*. Web, 19 febbraio 2020, <http://www.kabulmagazine.com/2618-2/>.

De Martino E., *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. [1958] Torino, Universale Bollati Boringhieri, 2008.

Eco U., “Che cosa c'è da ridere?”, in Id., *Sette anni di desiderio*, cronache 1977-1983 Bompiani, Milano 1983.

Fresán R., “El samurái romántico”, in AA. VV. *Bolaño salvajes*, a cura di Paz Soldán E. y Faverón Patriau G., Avinyonet del Penedès, Candaya, 2013, pp. 313-324.

Gigena M. M. “La negra boca de un florero: metáfora y memoria en *Amuleto*”, in AA. VV. *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, a cura di Manzoni C., Argentina, Corregidor, 2003, pp.17-33.

G. Gonzáles D., *Roberto Bolaño. Poéticas del mal*, Alemania, Académica Española, 2011.

Hennigfeld U., “Límites y transgresiones. Acerca de una poética de lo asqueroso en 2666” in AA. VV. *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, a cura di Hennigfeld U., Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015, pp. 189-200.

López Ó., “Claro: necesito fumar”, in «Qué Leer», Barcelona, septiembre 1999, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, a cura di Braithwaite A., Chile, Universidad Diego Portales, 2006, pp. 54-57.

Lotman, J., "Smert" kak problema sjužeta", trad. it. di Burini S., "La morte come problema dell'intreccio", in «Autografo», n. 37, 1998, pp. 95-109.

Manzoni C., "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal", in AA. VV. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, a cura di Manzoni C., Buenos Aires, Corregidor, 2002, pp. 17-33.

Maristain M., "El mundo está vivo y nadie tiene remedio", in «Playboy», Ciudad de México, junio 2003, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, a cura di Braithwaite A., Chile, Universidad Diego Portales, 2006, pp. 62-73.

Mazzoni G., *Totalità e frammenti. 2666 e la narrativa di Bolaño*, in «Allegoria» (71-72), 2015, pp. 230-237, Web, 15 gennaio 2020, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n-71-72/121-canone-contemporaneo/71/862-roberto-bolano-2666-totalita-e-frammenti-2666-e-la-narrativa-di-bolano>

Mecozzi L., *Esilio ed orfanità. Padri e figli nella narrativa di Roberto Bolaño*, «Enthymena» (12), 2015 pp. 389-41. Web, 20 gennaio 2020 <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4752>

Montes C., *La seducción del mal en Estrella distante de Roberto Bolaño*, in «Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica, y estudios literarios latinoamericanos» (7), 2013. pp. 85-89 Web, 28 gennaio 2020: <https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v7-montes>.

Noguerol F., "Instantáneas para aprehender el horror: la ansiedad ética y su formulación estética en 2666, de Roberto Bolaño", *RUMBOS. El lugar de un clásico contemporáneo: 2666 de Roberto Bolaño* (coords. Gabriele Bizzarri y Francesco Fava) «Orillas» (5), 2016, Web 19 febbraio 2020, [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\\_6/03Noguerol\\_rumbos.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_6/03Noguerol_rumbos.pdf)

Pino M., *Memoria y literatura. El "Yo/detective" como dimensión lúdica en Estrella distante de Roberto Bolaño*, Argentina, «Anales de literatura chilena» (18), 2012, pp.183-191.

Pennacchio F., "Appunti per una lettura narratologica di 2666", in *RUMBOS. El lugar de un clásico contemporáneo: 2666 de Roberto Bolaño* (coords. Gabriele Bizzarri y Francesco Fava), «Orillas» (6), 2017: [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/06\\_14pennacchio\\_rumbos/](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/06_14pennacchio_rumbos/), Web, 11 gennaio 2020.



Promis J., “Poética de Roberto Bolaño”, in AA. VV. *Territorios en fuga*, a cura di Espinosa P.H., Santiago, Frasis, 2003, pp. 47-63.

Quintero J., *El poeta en la novela hispanoamericana: una lectura de Roberto Bolaño*, Sergio Ramírez, Cristián Barros y otros escritores desde el modernismo hasta hoy, Medellín, Universidad de Antioquia, 2010.

Ríos Baeza Felipe A., *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*, Valencia, Tirant Humanidades, 2013.

Sepúlveda M., “La narrativa policial como un género de la modernidad: La pista de Bolaño”, in AA. VV. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, a cura di Hernández P. E., Santiago, Frasis, 2003, pp.103-115.

Triana S. V., “Capitalismo Gore y Necropolítica en México Contemporáneo”, in «Relaciones Internacionales», (19), febrero de 2012 GERI – UAM, Web 19 febbraio 2020,

<https://revistas.uam.es/index.php/relacionesinternacionales/article/viewFile/5115/5568>.

Witthaus J.-H., “Biografía negativa en ‘La parte de los crímenes’ de Roberto Bolaño”, in AA. VV. *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, a cura di Hennigfeld U., Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015, pp. 65-83.

Wolfenzon C., “*El terzer reich* y la historia como juego de guerra”, in AA. VV. *Bolaño salvaje*, a cura di E. Paz Soldán y G. Faverón Patriau, Avinyonet del Penedès, Candaya, 2013, pp. 204-231.

Sono tante le persone che voglio ringraziare. Innanzitutto i miei genitori e mia sorella che mi hanno sostenuto in tutti questi anni, e la famiglia. E poi c'è la seconda famiglia: gli amici, le amiche, compagne e compagni che mi sono stati accanto e mi hanno spronato tanto. Per le discussioni, le letture la pazienza e il supporto tecnico o di sessione di studi un ringraziamento speciale va a Tiziano, Maria, Lele, Anna, Agnese, Fabio, Filippo e Gabriele, e chiaramente a Marco. A voi tutti dedico questo lavoro, ma soprattutto a Simona.