

Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño

Alexis Candia

Pontificia Universidad Católica de Chile

[Localice en este documento](#)

Resumen

“Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño” intenta establecer los juegos de proyecciones y de afinidades de la producción literaria de Roberto Bolaño. A partir de la base de las nociones de la primitiva claridad de la magia de Jorge Luis Borges y de palimpsesto de Gérard Genette analizo cómo algunas constantes bolañianas tienden a producir un sistema interconectado entre sus novelas, sus cuentos, sus poemas y sus crónicas.

Jorge Luis Borges distingue dos maneras de tramar en “El arte narrativo y la magia”, en primer lugar, menciona, el modelo natural, el que dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. En segundo término, Borges propone el proceso causal mágico, el que alude a la primitiva claridad de la magia. La novela se organiza a través de un orden diverso, lúcido y atávico, donde se profetizan los pormenores y se postula “un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual - magia imitativa, homeopática - ya por el hecho de una cercanía anterior - magia contagiosa -” (Borges 88).

Cuando pienso en la producción literaria de Roberto Bolaño y con esto me refiero a sus novelas, a sus cuentos, a sus poemas y a sus crónicas me parece palpable que Bolaño construye cada una de sus piezas como un juego de vigilancias, de ecos y de afinidades. Pero las resonancias de *Los detectives salvajes* no actúan circunscritas tan sólo en las páginas de la novela ganadora del Rómulo Gallegos, muy por el contrario, se proyectan en *Amuleto* y en *2666*, así como algunos versos de *Los perros románticos* tienen repercusiones en *Los detectives salvajes* y algunos relatos de *Llamadas telefónicas* tienen conexiones con *Estrella distante*. De esta manera, creo que Bolaño proyecta una red de magia sobre el conjunto de su obra literaria, estableciendo hilos que unen y proyectan una estructura mayor.

Así, el sentido de la cifra 2666 se explica, en gran medida, por algunos pasajes de *Amuleto*. Auxilio Lacouture realiza una analogía entre la avenida Guerrero y un camposanto del año 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”. (Bolaño, *Amuleto* 76-77) Asimismo, establece que ese cementerio no es el lugar de descanso y tranquilidad de los muertos sino un río del mal y del crimen:

allí estaba [...] siguiendo a dos poetas [...] a través de ese río turbulento que era y es la avenida Guerrero, similar [...] al Grijalva [...] aunque el Grijalva nocturno que era y es la avenida Guerrero había perdido desde tiempos inmemoriales su condición primigenia de inocencia. Es decir, aquel Grijalva que fluía en la noche era [...] un río condenado por cuya corriente se deslizaban cadáveres o prospectos de cadáveres, automóviles negros que aparecían, desaparecían y volvían a aparecer, los mismos o sus silenciosos ecos enloquecidos, como si el río del infierno fuera circular (Bolaño, *Amuleto* 78)

Los autos negros y los cadáveres que aparecen y desaparecen formando un río circular son imágenes que presagian *2666*. Principalmente, porque describen la manera en que son eliminadas las mujeres de Santa Teresa.

La red de magia que conecta las diversas piezas bolañianas evoca la vieja imagen del palimpsesto recuperada por Gérard Genette, esto es, el proceso mediante el que “se ve, sobre el mismo pergamino, como un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (Genette 495). Así, la formulación de Genette contribuye a explicar la producción de Bolaño como un enorme sistema interconetado, cuyos procedimientos de transtextualidad vinculan sus obras.

Bolaño escribe textos transparentes que se desnudan y se transvisten con los ropajes de otros textos bolañianos; son escritos intensamente intertextuales que siempre están aludiendo o citando a relatos precedentes. *Nocturno de Chile* retoma la historia de Mariana Callejas y Michael Townly que Bolaño ya había contado en la crónica “El pasillo sin salida aparente”. También, suceden en la producción bolañiana interesantes relaciones hipertextuales que pasan por el proceso de duplicación y reescritura del capítulo final de *La literatura nazi en América* en *Estrella distante* y, también, en el proceso de autofagia que Bolaño realiza entre *Los detectives salvajes* y *Amuleto*.

Ahora bien, sabemos que los textos de Bolaño se construyen como juegos de vigilancias y que estos se relacionan como un enorme palimpsesto, pero ¿hay algo más? Porque los textos de Bolaño están marcados por la presencia de un mismo tono - irónico, valiente -, están cruzados por una peculiar visión de mundo - desesperanzada, nihilista y sin embargo romántica - y un mismo tipo de realismo - visceral y/o infrarrealista -. Bolaño decía que la novela total es la que “se sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible” (Bolaño, *Entre paréntesis* 307), ¿será que Bolaño persigue una obra total que intenta articular y conjurar el caos del que se nutren sus textos?

Pues de lo contrario, por qué hacer que sus personajes crucen de un libro a otro. Benno von Archimboldi aparece por primera vez en *Los detectives salvajes*, pero solo en 2666 adquiere relevancia. El detective Abel Romero cruza de *La literatura nazi en América* a *Estrella distante* y de ésta al cuento Joanna Silvestri para recalcar finalmente en *Los detectives salvajes*. Lupe, prostituta que aparece en *Los detectives salvajes*, es recuperada en un poema de *Los perros románticos*. O por qué hacer que sus personajes pasen por los mismos espacios, México DF, Barcelona, Santiago de Chile y los desiertos de Sonora. O por qué en los textos de Bolaño siempre se está desencadenando una tormenta, una tormenta que es física y que desata la furia de la naturaleza, pero que también es algo más, una tormenta que tiene que ver con el pasaporte de su literatura, es decir, con “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso” (Bolaño, *Entre paréntesis* 36). Y entonces, esa tormenta es locura y dolor y mal. O por qué los personajes bolañianos tienen una especial afición por el mezcal Los Suicidas que, por cierto, es consumido abundantemente por Salvatierra, Belano y Lima en *Los detectives salvajes* y por Amalfitano, Rosa Amalfitano y Marco Antonio Guerra en 2666. Pues bien, me parece necesario revisar tres puntos de la producción bolañiana antes de intentar dar respuesta a esas preguntas.

Uno. Bolaño crea numerosos juegos autorreferenciales que confieren coherencia a su producción, mezcla episodios de su vida con otros imaginarios para construir un personaje llamado Bolaño en *Amberes* y que va derivando hasta convertirse en Arturo Belano. Bolaño/ B / Arturo B./ Arturo Belano participan en parte importante de sus textos, ocupando desde espacios secundarios hasta los puntos centrales. Bolaño aparece como narrador y personaje secundario de la biografía de Carlos Ramírez Hoffman en *La literatura nazi en América*, sin embargo, no es hasta *Estrella distante* - novela que duplica la historia de Ramírez Hoffman - donde el personaje Bolaño comienza a transformarse en Arturo Belano. Arturo B. no sólo refiere la historia de Ramírez Hoffman a Bolaño, sino que, disconforme con la narración de *La literatura*

nazi, convence a Bolaño de reescribir el relato y de producir en conjunto *Estrella distante*.

La aparición del doble Belano recuerda una leyenda finesa consignada por Mircea Eliade que establece que el diablo nace del reflejo de Dios en el agua. Dios se encuentra sufriendo de soledad; reconoce que no sabe cómo hacer el mundo. Se contempla en el agua y de su reflejo nace el diablo. Dios entonces le pregunta al diablo brotado del espejo cómo hacer el mundo. Lo anterior resulta relevante debido a que sólo a partir del desdoblamiento del creador es posible la creación del mundo terrenal o de un mundo literario. Más relevante aún resulta esta leyenda al considerar que la construcción de un doble está relacionada, según Freud, con la exploración de lo siniestro, es decir, con lo espeluznante, todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado. No cabe duda que tanto por la temática de *Estrella distante* como su reelaboración de *La literatura nazi* nos sitúa en las fronteras de lo siniestro.

Ahora bien, las historias de Belano se expanden hacia *Amuleto*, hacia diversos cuentos de *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas*, *Los detectives salvajes* e incluso hacia *2666*. Con relación a *2666*, Bolaño entrega indicios de que los estudiantes que mantienen relaciones sexuales con María Expósito - de las que nace Lalo Cura - son nada menos que Ulises Lima y Arturo Belano:

En 1976 la joven María Expósito encontró en el desierto a dos estudiantes de DF que le dijeron que se habían perdido pero que más bien parecían estar huyendo [...] Los estudiantes vivían dentro de su propio coche y uno de ellos parecía estar enfermo. Parecían como drogados y hablaban mucho [...] Hablaban de una nueva revolución, una revolución invisible que ya se estaba gestando pero que tardaría en salir a las calles al menos cincuenta años. 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. (Bolaño, *2666* 698)

Arturo Belano constituye un anarca, figura delineada por Ernst Jünger como el polo contrario del monarca, “El monarca quiere dominar a [...] todos. El anarca sólo a sí mismo. Esto le sitúa en una relación objetiva, y también escéptica respecto del poder” (Jünger 51). *Los detectives salvajes* evidencian la evolución política de Belano, quien deriva desde una posición revolucionaria a la de un anarca total. Auxilio Lacouture narra el viaje iniciático de Belano a Chile. El golpe militar marca un punto de inflexión en Belano, quien “comenzó [...] a mirarlo todo como si él fuera el Dante y acabara de volver del infierno, que digo el Dante, como si fuera el mismo Virgilio” (Bolaño, *Amuleto* 196). Este punto resulta clave en términos de que pone de manifiesto que Belano perdió el miedo al Leviatan [1], lo que constituye, en opinión de Jünger, uno de los pilares de la figura del anarca.

Luego, viene una etapa trotskista compartida con algunos miembros del realismo visceral, pero que ya en 1975 había llegado a su fin. A partir de ese punto, Belano comienza a delinear la figura de un anarca que se consolida como tal en su travesía por África. Allí encontramos a un Belano que ha abandonado toda lucha contra el poder debido a que considera que sea cual sea la bandera que esté en lo alto del palacio de gobierno sus diferencias sólo son externas, pues sirven a los mismos principios políticos y económicos. Belano se sitúa al margen del poder, gana control sobre sí mismo y expulsa de sí a la sociedad. Para Jünger alcanzar la propiedad de sí mismo implica la conquista de la libertad. Belano explota la libertad en múltiples sentidos: en autonomía para crear, para moverse por diversos puntos del globo, para desempeñar los más variados trabajos y, sobre todo, para desprenderse de amadas y amigos.

La senda del anarca tiene sólo un final posible: el bosque. El bosque representa el hallazgo del hombre consigo mismo. Jünger considera que bosque hay en todas partes “Hay bosque en la patria lo mismo que lo hay en cualquier otro sitio donde resulte posible oponer resistencia... Bosque es el nombre que hemos dado al lugar de la libertad” (Ancic). Belano descubre su propio bosque en Monrovia, donde se retira con la intención de morir para olvidar su gran pérdida. Sin embargo, luego recapacita, procura hacerse llegar sus medicamentos y seguir adelante, “quise morirme, pero comprendí que era mejor no hacerlo” (Bolaño, *Los detectives salvajes* 547), le cuenta al fotógrafo López Lobo en su “noche final”. Ahora bien, la senda del anarca pasa por la pérdida del temor a la muerte y Belano, a todas luces, lo alcanza en África, donde enfrenta las guerras floridas africanas.

Para Jünger, el control del verbo es relevante para del anarca debido a que es el más sublime de los instrumentos de poder en la medida que permite dominar la realidad: “Toda toma de posesión de una tierra, en lo concreto y en lo abstracto, toda construcción y toda ruta, todos los encuentros y tratados tienen por punto de partida revelaciones, deliberaciones, confirmaciones juradas en el Verbo y en el lenguaje” (Ancic). Belano mantiene una sola constante en su vida: su apego a la palabra. Primero a la poesía visceralista, luego a sus propias novelas. La literatura es el verdadero sino de su vida errante. Paradójicamente, a lo largo de *Los detectives salvajes* no conocemos ninguno de sus textos. Sin embargo, Belano evidencia su control del lenguaje en la narración de 2666. Roberto Bolaño establece en una de sus anotaciones sobre 2666 que el narrador de la novela es Belano: “Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano” (Bolaño, 2666 1125).

Dos. Santa Teresa es el trasunto de Ciudad Juárez, urbe mexicana conocida por los asesinatos y violaciones de más de 300 mujeres en la última década, la que ocupa un lugar central en 2666 y que se erige como el agujero negro que atrae a los personajes centrales de la novela, todos los que, de una forma u otra, son devorados por el desierto mexicano. Aunque Santa Teresa es mencionada por primera vez por Bolaño en “William Burns” de *Llamadas telefónicas* es conformada definitivamente en *Los detectives salvajes*:

Cuando despierto estamos en Santa Teresa [...]el Impala circula por las calles del centro de la ciudad. Nos alojamos en el Hotel Juárez [...] La única ventana de nuestra habitación da a un callejón. En el extremo del callejón que da a la calle Juárez se juntan sombras que parlamentan en voz baja, aunque de tanto en tanto alguien profiere un insulto o se pone a gritar sin que venga a cuento [...] En el otro extremo se acumula la basura y la oscuridad. (Bolaño, *Los detectives salvajes* 568)

2666 extrema la marginalidad y la suciedad de Santa Teresa hasta el punto de erigirse como un pequeño infierno. Lo anterior se sustenta en la visión que tiene Bolaño sobre Ciudad Juárez. Al consultársele cómo es el infierno responde: “Como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos” (Bolaño, *Entre paréntesis* 339). Al comparar Santa Teresa con el infierno no estoy pensando en la imagen cristiana, esto es, en el abismo de perfecto dolor al que serán arrojados los condenados del Juicio Final, sino más bien en infierno borgiano. Para Borges, el problema principal del infierno es su condición infinita debido a que inmortalizar el castigo significaría inmortalizar el mal, lo que atentaría contra la divinidad. Borges piensa más bien en un lugar regido por el dolor, el miedo y la desesperanza, pero, en ningún caso, eterno:

Soñé que salía de otro [...] y que me despertaba en una pieza irreconocible. Clareaba: una detenida luz general definía el pie de la cama

de fierro, la silla eléctrica, la puerta y la ventana cerradas, la mesa en blanco. Pensé con miedo ¿dónde estoy? Y comprendí que no lo sabía. Pensé ¿quién soy? Y no me pude reconocer. El miedo creció en mí. Pensé: Esta vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces desperté de verás: temblando. (Borges 102-103).

Santa Teresa es el cadalso donde centenares de mujeres son arrastradas hacia una vigilia mortal. El mal es el signo trágico que cruza 2666. El horror que campea en Santa Teresa tiene un amplio espectro en común con el frenesí sádico de las obras del Marqués de Sade. Georges Bataille sostiene que el sadismo es el mal, “si se mata por una ventaja material, no estamos ante el verdadero Mal; el Mal puro es cuando el asesino, además de la ventaja material, goza por haber matado” (Bataille 11). Asimismo, establece que el frenesí sádico gira en torno a “enumerar, hasta el agotamiento, las posibilidades de destruir a los seres humanos, de destruirlos y gozar con el pensamiento de su muerte y de su sufrimiento” (Bataille 88). Para Sade el mal tiene que ver, en definitiva, con la capacidad de disfrutar la devastación del ser humano: “¿Qué acción más voluptuosa que la de destruir? Nada conozco que acaricie más deliciosamente; no hay éxtasis semejante al que se goza entregándose a esta divina infamia” (Bataille 14).

“La parte de los crímenes” es el núcleo del infierno en que son inmoladas 109 mujeres. Aunque la novela no alcanza el horror de *Las 120 jornadas de Sodoma*, por ejemplo, 2666 expele brutalidad e imaginería sórdida. De esta forma, las mujeres asesinadas son sometidas a variados estragamientos. Estranguladas, acuchilladas o baleadas son, además, torturadas y mutiladas. Al menos la tercera parte son vejadas sexualmente, esto es, violadas por los diversos conductos. El patrón de los crímenes consiste en que las jóvenes son secuestradas, luego son ultrajadas durante días y, al fin, son eliminadas en los suburbios:

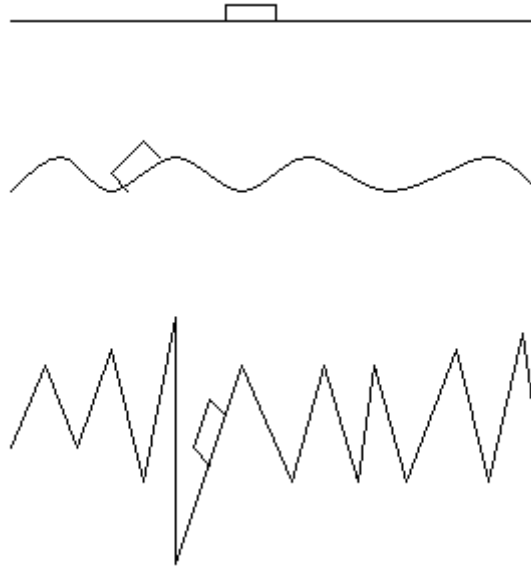
En el caso de Mónica Posadas, ésta no sólo había sido violada ‘por los tres conductos’ sino que también había sido estrangulada. El cuerpo, que hallaron semioculto detrás de unas cajas de cartón, estaba desnudo de cintura para abajo [...] La vagina estaba desgarrada. La vulva y las ingles presentaban señales claras de mordidas y desgarraduras. (Bolaño, 2666 577)

A pesar de que no es posible dilucidar la identidad de los asesinos con las desperdigadas pistas que entrega Bolaño, es dable sostener que éstos son parte de las altas esferas de poder económico, político y/o criminal. Así, los responsables están ligados al narcotráfico, al empresariado o la industria de las snuff-movies. Principalmente, porque esa condición privilegiada les permite mover cadáveres, eliminar pruebas, testigos y policías.

Aunque las llamas de Santa Teresa incendian “La parte de los crímenes”, tocan, también, a otros personajes de 2666. En “La parte de los críticos” Jean-Claude Pelletier y Manuel Espinoza experimentan el término de su amor por Liz Norton y, por ende, deben hacer frente a la desolación y el abandono en Santa Teresa. “En la parte de Fate”, Rosa Amalfitano y Oscar Fate se ven obligados a huir a Estados Unidos por el confuso incidente en que estuvieron conectados, aparentemente, con los responsables de las snuff-movies. Amalfitano acaba al borde de la locura, por su parte, debido al temor que le provocan los asesinatos, sobre todo, por el destino de su hija.

Tres. Por último, me interesa analizar el poema “Sión”, que aparece en *Los detectives salvajes* y que es la única muestra de la poesía de Cesárea Tinajero y, por ende, de la poesía real visceralista en la novela:

Sión

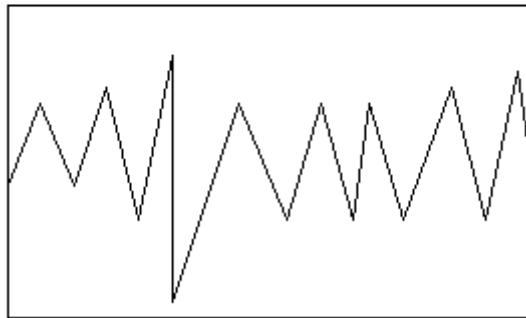
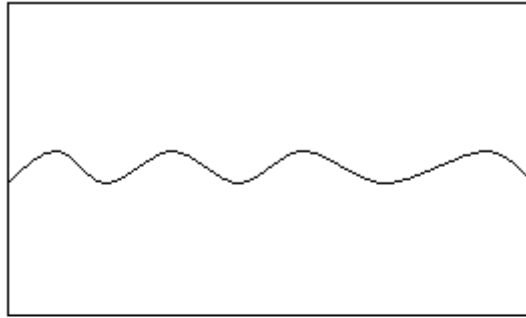


(Bolaño, *Los detectives salvajes* 376)

“Sión”, palabra que esconde el concepto de la navegación, intenta, según la explicación de Belano y Lima en *Los detectives salvajes*, mostrar a un barco sobre un mar en calma, a un barco sobre un mar movido y a un barco en una tormenta. De esta forma, la navegación que, por cierto, es un símbolo de la vida, evidencia los movimientos que puede ofrecer la realidad: tranquilidad, desplazamientos moderados y ruptura. Uno de los puntos interesantes de la explicación de Belano y Lima es que uno de ellos (no sabemos cuál) había visto las tres líneas en sus sueños infantiles. Si la línea recta le producía paz e incluso placer; la ondulada le genera mareos, calor y una pérdida del sentido de las cosas; la quebrada engendra, en tanto, una rajadura “que empezaba en el vientre pero que pronto experimentaba también en la cabeza y en la garganta y de cuyo dolor sólo era posible escapar despertando” (Bolaño, *Los detectives salvajes* 400). Las resonancias oníricas del poema indican que no sólo se trata de un movimiento espacio-temporal sino también mental o espiritual.

Ahora bien, el punto más interesante de este texto es que constituye una cita de *Amberes* (1980), es decir, que el único poema real visceralista fue creado 18 años antes de la publicación de *Los detectives salvajes*:





(Bolaño, *Amberes* 376)

Los detectives salvajes respetan el sentido del poema - pese a que éste no tiene título -, aludiendo, desde luego, a las frecuencias de la realidad: “La línea recta me producía calma. La ondulada me inquietaba, presentía el peligro pero me gustaba la suavidad: subir y bajar. La última línea era la crispación” (Bolaño, *Amberes* 53). *Amberes* prefigura, entonces, una pieza clave de *Los detectives salvajes*, realizando una conexión entre uno de sus pasajes claves con la novela que consolida a Bolaño como uno de los mejores escritores de su generación. De esta forma, estamos una vez más ante un juego de resonancias que no hace sino transparentar aún más la producción literaria de Bolaño.

Así, tenemos tres piezas que evidencian las relaciones de la producción bolañiana.

Al retomar la cuestión original del por qué Bolaño genera puentes que ordenan su obra literaria, resultan relevantes los comentarios de Enrique Vila-Matas: “yo diría que el autor de *Los detectives salvajes* ve el mundo como un complicado sistema de relaciones, que es producto a la vez de múltiples sistemas interrelacionados” (Vila-Matas, “Bolaño” 100). Y creo que Vila-Matas da en el blanco. Bolaño trata de establecer una serie de pistas - Archiboldi, Belano, Santa Teresa, entre otras - que articulen y den sentido a la salvaje escena del crimen que dejó a su paso por las letras hispanoamericanas. Creo que hay un intento por construir una obra en marcha que, en definitiva, se fue expandiendo de manera continua desde *Los detectives salvajes*, especie de *big bang* diegético que se proyecta sobre todo el universo de Bolaño.

Aunque esta novela fue publicada en 1998 en términos de la historia bolañiana ésta refiere el comienzo de todo, el surgimiento de *leit motiv* (sexo, literatura y muerte) espacios relevantes (Santa Teresa), personajes centrales (Belano, Auxilio, Archiboldi), cuyas historias se expanden en diversos textos de Bolaño. Pero, sobre todo, porque al igual que el génesis bíblico aún cuando incluye maldad y finales trágicos - pero no lo son acaso todos los finales - impera la magia, y la magia es épica

y sexo y bruma dionisíaca y juego. *Los detectives salvajes* pueden ser el relato de una generación que sucumbe, pero que, sin embargo, desea, ama, sueña y apuesta con sus vidas. *2666* representa, por el contrario, la entropía. No sólo porque finaliza algunos hilos argumentales - tales como los de Belano, Archiboldi - y consume otros - como la irrupción de la ciudad de Santa Teresa - sino porque en *2666* Belano, como Virgilio, tiende la mano a su narratario para llevarlo a un viaje a través del infierno.

Con todo, todavía resta un importante trabajo para descifrar los juegos de resonancias y las transparencias entre los textos bolañianos. Así, me parece que Bolaño intenta un palimpsesto total, un esfuerzo por disolver los límites entre sus textos y así buscar la totalidad - paradójicamente desde el fragmento - para tejer una red de magia que construya un universo cerrado: el planeta Bolaño.

BIBLIOGRAFÍA

Ancic, Ricardo, "Sobre el nihilismo y la rebeldía en la obra de Ernst Jünger". *Revista Bajo los hielos* 7 (septiembre 2001).

Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1959.

Bolaño, Roberto, *Amberes*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2002.

———. *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2002.

———. *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2004.

———. *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 1997.

———. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1997.

———. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., Compactos 232, 2002.

———. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 1997.

———. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2000.

———. *Putas asesinas*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2001.

———. *2666*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2004.

Borges, Jorge Luis, *Discusión*. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1964.

Freud, Sigmund, *Lo siniestro*. En *Obras completas*. Santiago: Pax, 1935.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara S.A., 1989.

Mircea Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*. Guadarrama: Madrid, 1969.

Jünger, Ernst, *Eumeswill*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1993.

Vila-Matas, Enrique, "Bolaño en la distancia". Ed. Manzoni, Celina, *Roberto Bolaño la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002. 97-104.

NOTAS

- [1] Ernst Jünger toma el término Leviatan, probablemente, de la obra homónima de Thomas Hobbes (1651). Hobbes ocupa el concepto para referirse a los aparatos estatales de vasto poder que, en su perspectiva, eran los únicos capaces de detener las guerras internas entre los miembros de la sociedad y forzarlos, a su vez, a firmar un contrato social que garantizara estabilidad y una paz duradera en la nación.

© Alexis Candia 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palimbol.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo